BIBLIOTECA ȘCOLARULUI

# Garabet IBRĂILEANU

## II

# SCRIITORI ROMÂNI

LITERA

biblioteca școlarului

Garabet

# IBRĂILEANU

SCRIITORI ROMÂNI

Litera

INTERNAȚIONAL

BUCUREȘTI — CHIȘINĂU

# CUPRINS

CUPRINS

## NOTĂ ASUPRA EDIŢIEI

Textele din cartea de faţă au fost reproduse după: Garabet Ibrăileanu, *Opere*, 1 şi 3, ediţie critică de Rodica Rotaru şi Al. Piru. Prefaţă de Al. Piru, Editura Minerva, Bucureşti, 1974 şi — respectiv —1976.

Coperta: *Isai Cârmu*

ISBN 9975-904-14-9 

# TABEL CRONOLOGIC

1871 La 23 mai s-a născut, la Târgu-Frumos, Garabet Ibrăileanu. Tatăl, armean de origine, se numea Teodor; mama, Maria, era fiica lui Andronic şi Vartenia Marcovici din Roman.

1872 Părinţii, împreună cu copilul, se mută la Roman, în casa Varteniei Marcovici.

1876 Teodor Ibrăileanu, în asociaţie, arendează moşia de la Poiana lui Iuraşcu, din apropierea Romanului, unde se mută, la puţină vreme, toată familia. “Aici, la Poiana lui Iuraşcu, va scrie peste ani G. Ibrăileanu, am cunoscut natura.” La 17 septembrie, Maria Ibrăileanu moare, după ce dăduse nastere unei fetiţe, Maria.

1877 Teodor Ibrăileanu se recăsătoreşte, după cum îi caracterizează Ibrăileanu gestul, în **Amintiri**, “din combinaţii gospodăreşti”.

1878 *septembrie* Garabet este înscris la şcoala din Bacău, dar e mutat curând la Roman, deoarece tatăl îşi găsise o slujbă de administrator la o moşie din apropierea oraşului. Copilul se îmbolnăveşte şi este retras de la şcoală.

1879—1883 G. Ibrăileanu a studiat la şcoala primară din Roman.

1883—1887 Urmează cursurile gimnaziului Roman-Vodă, luând, din clasa a II-a, premiul întâi în fiecare an.

1887 *septembrie* Se înscrie în clasa a V-a a Liceului “Cordeanu” din Bârlad. 21 septembrie, moare Teodor Ibrăileanu.

1888 Ibrăileanu, împreună cu alţi colegi, printre care şi Ionescu Raicu-Rion, înfiinţează societatea literară “Orientul”.

1889 *iunie* Societatea “Orientul” se destramă prin plecarea din Bârlad a elevilor ce terminaseră liceul. La 1 iulie, împreună cu Panait Muşoiu şi Eugen Vaian, scoate revista “Şcoala Nouă”, care apare până în iunie 1890. Secretar de redacţie, Ibrăileanu semnează la început cu iniţială; din numărul 3 — cu pseudonimul Cezar Vraja.

1890 *iunie* G.Ibrăileanu termină liceul; în toamnă îşi ia examenul de bacalaureat la Universitatea din Iaşi. Se înscrie la Facultatea de litere şi filozofie a Universităţii din Iaşi; în anul întâi frecventează toate facultăţile, negăsindu-şi locul.

1891 G. Ibrăileanu dă examene la Şcoala Normală Superioară. O parte din obiecte erau predate tot de profesorii facultăţii. Atras de febra publicistică şi de ideile socialiste, G. Ibrăileanu lasă studiile superioare pe un plan secund, examenele trecându-şi-le cu întârziere. Din 1890 colabora la săptămânalul bucureştean “Munca”; în 1892 îl întâlnim la “Adevărul şi Critica socială”; în 1893 şi 1894, la “Evenimentul literar” (nr. 1 apare la 20 decembrie 1893; din iulie 1894, redacţia se mută la Bucureşti; de la nr. 45, 24 octombrie 1894, se contopeşte cu “Lumea nouă”), din octombrie 1894 până în februarie 1895 colaborează la “Lumea nouă”.

1894 *iunie* Termină Şcoala Normală Superioară.

1895 *aprilie* Susţine examenul şi obţine licenţa în ştiinţele istorico-filozofice. Cunoaşte pe Elena Carp (născută la 25 mai 1873), viitoarea sa soţie.

1896 Traduce pentru Editura Semitca **Bel-Ami** de Guy de Maupassant; semnează Cezar Vraja. Numit suplinitor la Gimnaziul de băieţi din Bacău, la 1 septembrie nu s-a prezentat la post. Rămâne în Iaşi unde dă lecţii particulare, lucrează, sub conducerea lui A. Philippide, la Dicţionarul Academiei, şi îşi petrece timpul în preajma Elenei.

1899 *aprilie* Se prezintă la postul de la Bacău.

1900 Este numit, în septembrie, profesor la Liceul Internat “C. Negruzzi”.

1901 Colaborează la “Noua Revistă Română” a lui C. Rădulescu-Motru. La 5 iulie se căsătoreşte cu Elena Carp. Suplineşte un an, începând cu 1 septembrie, catedra de Filozofie de la Liceul Naţional (fost Academia Mihăileană).

1902 Între lunile ianuarie şi aprilie îşi susţine examenul de capacitate pentru a deveni profesor titular. Se naşte Maria, unicul lor copil. La 1 septembrie este numit profesor provizoriu de limba română şi la Liceul Militar din Iaşi.

1904 În martie, aprilie şi mai, face, cu Elena, o călătorie în străinătate: Austria, Germania, Italia, Elveţia.

1905 Colaborează în numerele 1—3 ale revistei “Curentul nou”, scoasă de H. Sanielevici.

1906 *martie* Apare la Iaşi “Viaţa românească”, directori C. Stere şi Paul Bujor, secretar de redacţie G. Ibrăileanu. Până la 1 iulie 1908, redacţia revistei a fost în casa lui Ibrăileanu; după mutarea redacţiei, cenaclul literar continuă în acelaşi loc.

1907 La 18 decembrie, Ministerul îi acordă titlul de profesor definitiv.

1908 *1 septembrie* Este numit profesor suplinitor la catedra de Istoria literaturii române moderne a Facultăţii de litere din Iaşi.

1909 Îi apare volumul **Scriitori şi curente**; în perioada februarie—martie se internează la sanatoriul Sf. Elisabeta, Bucureşti.

1911 Redactează o detailată biografie ce va apare postum sub titlul **Amintiri din copilărie şi adolescenţă**. 5 noiembrie este desărcinat de minister din postul de suplinitor, în locul lui fiind numit Eugen Lovinescu, doctor în litere la Paris şi docent universitar.

*decembrie* G. Ibrăileanu se înscrie la doctorat.

1912 Publică teza de doctorat: **Opera literară a dlui Vlahuţă**, în urma căreia primeşte titlul de doctor. În iunie Consiliul facultăţii propune numirea lui Ibrăileanu ca profesor la aceeaşi catedră; ministerul acceptă; de acum înainte, viaţa lui Ibrăileanu se va împărţi între revistă şi Universitate.

1916 *august* “Viaţa românească” îşi încetează apariţia.

1918 Între aprilie şi septembrie G. Ibrăileanu scoate cotidianul “Momentul”.

*octombrie* Academia Română îi respinge candidatura.

1919 Din februarie până în decembrie apare revista săptămânală “Însemnări literare”. Ţine, la îndemnul dr. Fr. Rainer, un “curs popular” despre literatura română la Institutul Anatomic din Iaşi.

1920 *martie* Reapare “Viaţa românească”. Scoate volumul **Note şi impresii**.

1921 Apar volumele: **După război**, **Scriitori români şi străini**.

1924—1925 Redactează **Adela** într-o primă versiune, pe care o citeşte soţiei şi prietenilor.

1927 Lucrează la o ediţie a poeziilor lui Eminescu ce va fi editată în 1930 de “Cultura Naţională”. În acelaşi an apar volumele: **Studii literare** şi **Privind viaţa**. Tot din 1930, redacţia “Vieţii româneşti” se mută la Bucureşti, editată fiind de “Adevărul”.

1933 *ianuarie* Se retrage de la conducerea revistei care va reveni lui M. Ralea, director pentru partea ideologică şi politică, şi G. Călinescu, directorul părţii literare şi artistice. În mai, apare romanul **Adela**.

*iunie* I se conferă premiul naţional de proză.

1934 Boala se agravează; în aprilie suportă la Bucureşti o intervenţie chirurgicală; spre toamnă este internat la sanatoriul “Casa Diaconeselor” din Bucureşti.

1936 În noaptea de 10 spre 11 martie, Ibrăileanu a părăsit lumea celor vii, la 12 martie corpul profesorului a fost incinerat şi un sfert de oră i s-au cântat andantele şi Simfonia pastorală a lui Beethoven.

## Din volumul

## “SCRIITORI ŞI CURENTE”

CUPRINS

## PREFAŢĂ

(la ediţia I)

*Volumul de faţă cuprinde câteva studii asupra istoriei literaturii române mai noi şi câteva de critică literară.*

*Despre Caragiale şi Eminescu am vorbit şi aiurea* **(Spiritul critic în cultura românească),** *unde i-am studiat din alt punct de vedere decât aici.*

*Paginile consacrate dlui Mihail Sadoveanu sunt juxtapunerea unor articole şi dări de seamă scrise în răstimpuri, pe măsură ce au apărut volumele nuvelistului nostru.*

G.I.

# PREFAŢĂ
(la ediţia a II-a)

*Colecţia de faţă — câteva studii de critică şi istorie literară scrise între 1901 şi 1908 — este ediţia a doua a volumului publicat în 1909 şi epuizat înainte de război. "Literatura actuală", de care e vorba în diverse articole, este, aşadar, aceea din prima decadă a secolului actual, iar "literatura imediat anterioară" — aceea de la sfârşitul secolului trecut.*

*Două articole din ediţia I au trecut în volumul* ***Note şi impresii****, apărut în 1920 şi epuizat de câţiva ani. În schimb, am tipărit aici un articol despre Vasile Cârlova, scris mai târziu.*

*E aproape de prisos să mai adaug că astăzi aş fi justificat altfel — îmi închipuiesc că mai bine — ideile din articolele acestea vechi şi că unor fapte — văzute de la altă distanţă şi cu alţi ochi — le-aş fi dat acum alte proporţii. Dar un scriitor nu poate — şi nu trebuie — să scrie totul din nou în fiecare an. E dator, cel mult, să-şi trateze vechea operă ca un manuscris în care mai are de făcut unele îndreptări înainte de a fi dat la tipar.*

*Încă două cuvinte.*

*În acest volum am făcut unele constatări care, într-un sfert de secol, au devenit oarecum de domeniu public. Cititorul va ţine seamă de această împrejurare şi nu va pune în sarcina mea şi această scădere a volumului de faţă.*

G.I.

## CURENTUL EMINESCIAN

Acum[1], când viaţa românească trece prin tot felul de crize, când curentele politice şi literare de ieri dispar sau iau o nouă direcţie, cred că nu e în afară de orice actualitate a se vorbi încă o dată de influenţa exercitată de Eminescu asupra literaturii noastre.

Curentul eminescian moare, şi acum suntem într-o mai bună poziţie pentru a-l defini şi explica din pricina suficientei perspective în timp. Poetul care a cântat "floarea albastră" e la apus, şi pe cerul literaturii româneşti răsare o altă poezie, pe care, cu acest prilej, ne vom încerca să o caracterizăm...

Într-o frumoasă conferinţă (*Curentul Eminescu*), dl Vlahuţă a explicat eminescianismul prin influenţa fascinantă a cuvintelor şi rimelor maestrului. Deci, prin influenţa formei lui Eminescu.

Explicaţia dlui Vlahuţă nu ni se pare satisfăcătoare.

Noi credem că fenomenul în discuţie nu poate fi explicat prin influenţa formei, pentru că forma nu poate fi separată de fond.

Această separare este o abstracţie a minţii noastre.

Cugetarea ar fi imposibilă fără abstracţii. Natura ne dă fapte individuale. Mintea, spre a nu fi înecată de noianul

[1] 1901.

acestor fapte, caută să pună o ordine în ele şi le clasifică. O clasă însă este o abstracţie, e rezumatul însuşirilor comune posedate de cazurile individuale. Cuvântul “trandafir” denumeşte o clasă, nu un individ. El denumeşte suma însuşirilor comune tuturor trandafirilor. Dar există o abstracţie şi mai... abstractă: dacă considerăm o singură însuşire comună unor lucruri, de exemplu însuşirea de “roş” a trandafirilor, a sângelui, a jăraticului etc., ajungem la abstracţia “roşaţă“, căreia nu-i corespunde absolut nimic în realitate. Nu există “roşaţă” în natură, există corpuri roşii.

Omul însă a fost întotdeauna mistificat de acest produs al propriei sale minţi. Întotdeauna a fost aplecat să creadă că în dosul cuvântului se găseşte o realitate de sine stătătoare. Aceasta e originea entităţilor, a celei mai mari piedici ce s-a pus în calea progresului ştiinţific şi filozofic.

Credinţa că într-o operă de artă forma şi fondul sunt două lucruri deosebite e de aceeaşi natură, este credinţa în entităţi, este credinţa în existenţa separată a “sângelui” şi a “roşeţei sângelui”. Deosebirea dintre formă şi fond, adaptare a inteligenţei noastre spre a pune o ordine în judecarea problemelor relative la artă, a ajuns să fie luată drept reală, ca şi cum ar corespunde unei deosebiri chiar în natura lucrului. Şi fiindcă numai atunci putem vorbi fără primejdie de abstracţii când ştim că nu-s entităţi, va trebui să avem mereu în vedere că forma şi fondul sunt pure abstracţii ale gândirii noastre.

Câteva exemple vor fi de ajuns ca să ilustrăm acest adevăr.

Iată un ţăran inteligent, plin de bun-simţ, care, când vorbeşte o vorbă, “e vorbă“, se exprimă “clar”, “pur”, “precis”, cu toate calităţile stilului. Puneţi-l să scrie o

scrisoare... S-au dus calităţile stilului, nici “claritate”, nici “proprietate”, nimic. Ce s-a întâmplat? Un lucru foarte simplu. Când omul nostru s-a pus să scrie scrisoarea şi-a pierdut fondul; atunci când a scris scrisoarea, fondul său era ca şi forma sa, pentru că, din momentul în care te pui să scrii, cugetarea este altfel decât cea obişnuită.

Mai întâi, cel ce scrie rar are impresia că face un lucru cu totul deosebit, el *oficiază* şi aceasta-i turbură ideile — fondul. Gândeşte — şi deci scrie — încâlcit şi pretenţios.

În al doilea rând, cel ce scrie, chiar fără să voiască, tinde să aibă stil. Stilul însă este o vorbire conştientă, el este faţă cu vorbirea ca mersul soldatului când defilează faţă cu mersul omului când se plimbă. Când te plimbi, păşeşti fără să calculezi mersul, inconştient. Şi după cum soldatul neexercitat bine va merge la defilare şi mai rău decât când s-ar plimba, căci se va încurca, tot aşa şi omul nedeprins să scrie, când va căuta să facă stil, se va exprima mai rău decât dacă ar fi vorbit cum “i-i vorba”. Prin exerciţiu însă, prin deprinderea de a da o ordine conştientă gândirilor, omul poate ajunge să aibă stil, ca şi soldatul vechi care defilează perfect...

În al treilea rând, cel ce scrie trebuie să-şi înfrâneze cugetarea, s-o facă să meargă mai încet, s-o facă să defileze “cu paşi rari” în faţa conştiinţei, pentru ca s-o poată copia în scris, căci scrisul nu este o expresie naturală a stării sufleteşti ca vorba sau gestul. Şi omul nostru, nefiind exercitat în acest sens, nu va putea izbuti să încetinească cu ordine cugetarea, s-o facă să defileze treptat în faţa conştiinţei; silindu-se însă s-o încetinească — căci trebuie s-o copieze! —, silindu-se s-o ţină mai pe loc, o va dezordona, ideile i se vor încâlci, el va copia această încâlcitură, şi forma sa va corespunde, şi în acest caz, cu fondul său...

Să ne închipuim un escadron de călăraşi făcând exerciţiu. Dacă escadronul e bine exercitat, din goana cea mai mare el poate trece la pasul liniştit, fără ca rândurile să se strice. Când escadronul nu e exercitat, atunci, la comanda şefului de a încetini mersul, escadronul în adevăr opreşte goana spre a merge la pas, dar rândurile s-au rupt, cei din rândul întâi trec în rândul al doilea sau şi mai în urmă, cei din rândul al doilea se pomenesc în rândul întâi etc. — defilarea nu e reuşită. Aşa, în exemplul dat mai sus, se întâmplă şi cu escadronul de idei... Nefiind exercitate să-şi încetinească mersul, se amestecă, ordinea se turbură... defilarea e rea, copia acestei defilări — *forma* — e de asemenea rea.

Şi, în sfârşit, a scrie este a avea deprinderea de a grupa elementele psihice în jurul ideii sau tendinţei dominante (tema, subiectul), deprindere pe care n-o are necărturarul, care rar a fost pus în poziţie de a da o mişcare conştientă cugetării sale: se ştie ce digresii face omul incult în expunerile sale. Prin urmare, când este fond este şi formă şi cum e fondul aşa e şi forma.

Invers. Când este formă este şi fond, oricât s-ar părea aceasta de paradoxal, oricât am auzi vorbindu-se de oameni care “au formă, dar n-au fond!”.

Voi lua iarăşi un exemplu: voi analiza pe scurt constatarea lui Faguet că Hugo e unul din scriitorii cei mai puţin originali ca fond, dar e superior de original ca formă. Hugo, zice acest critic, a tratat lucruri comune, dar maniera de a exprima a fost nouă. El a făcut ca şi un pictor care zugrăveşte pentru a suta oară pe Venus, care ia pentru a suta oară acest *subiect* (cuvântul e al lui Faguet). Dar aceasta nu e invenţie, zice Faguet. Mie mi se pare că criticul francez greşeşte, căzând în entităţile fond şi formă.

El zice că “Venus” nu e invenţie. El confundă subiectul ori tema cu invenţia. În adevăr, subiectul e vechi, banal, dar dacă pictorul are talent, invenţia va fi absolut originală, pentru că invenţia nu înseamnă tema, ci suma de idei şi sentimente relative la o temă. “Maniera de a exprima a pictorului” este însăşi invenţia, pentru că “maniera” aceea este concepţia, ideea, sentimentul, tendinţa etc. Faceţi abstracţie de “maniera“ aceasta şi ce va mai rămânea? O bucată de pânză, un penel, nişte culori, o paletă şi subiectul, pe care poate să le aibă oricine si care nu sunt fondul — fondul e ceea ce încă n-a făcut pictorul, adică *exprimarea*. Şi cine tratează a suta oară subiectul “Venus” e tot original dacă invenţia e a sa. Shakespeare a luat subiecte din nuvele italiene, dar... a fost Shakespeare. Şi când Hugo a luat ca subiect banalitatea că “fericirea fetelor stă în virtute” şi a făcut poezia *Regard jeté dans une mansarde* a făcut ca şi pictorul, care din banalul subiect “Venus” a făcut o invenţie originală, adică tabloul său.

Faguet aduce elogii mari lui Hugo pentru frumuseţea şi sinceritatea imaginilor. Dacă n-are idei noi, originale (am văzut că aceasta înseamnă subiecte), încaltea are imagini neînchipuit de frumoase, zice Faguet. A spune însă că exprimă idei banale prin imagini originale este a nu înţelege bine ce e o imagine şi apoi a nu da importanţa cuvenită deosebirii esenţiale dintre cugetarea cu abstracţii (cugetarea omului de ştiinţă) şi cea cu imagini (a artistului).

O imagine nu e formă, e fond şi formă, e bazată pe faptul psihic fundamental, pe stabilirea de asemănări şi deosebiri între lucrurile din lume. Câte imagini, atâtea stabiliri de asemănări şi deosebiri, atâtea afirmaţii şi negaţii despre lume, atâta fond. Şi când Faguet spune că

Hugo exprimă locurile comune în imagini, spune în realitate că Hugo pune un fond original în tratarea unor subiecte banale. Titlul e acelaşi, conţinutul e nou; concluzia e aceeaşi, premisele sunt noi: e adevărat că "Venus" (subiectul) e vechi, dar e alt Venus; e adevărat că concluzia cum că "fericirea fetelor stă în virtute" e veche, dar consideraţiile care duc la această concluzie sunt nouă — sunt o cugetare în imagini, un fond original.

Dar aceasta o spune, fără să vrea, însuşi Faguet, când observă că în *Ode şi balade* nu-i o imagine nouă, că în *Orientale* se vede o sforţare pentru a deştepta în sine facultatea de a vedea — în această vreme Hugo ducându-se să studieze în împrejurimile Parisului efectele de lumină, apusul soarelui etc.[1]

Aşadar, la început nu e original, apoi începe să vadă el lumea, să aibă cunoştinţe originale *poetice* despre lume.

Căci artiştii se deosebesc de ceilalţi oameni, cum zice Gautier, pentru că ei văd lumea. Şi-n adevăr, totul e a vedea original, cu ochii nepreveniţi, ceea ce au văzut şi au spus mii de oameni "veacuri laolaltă..." În prefaţa romanului *Pierre et Jean*, Maupassant expune opinia lui Flaubert asupra originalităţii: să vezi într-un lucru ceea ce încă n-a fost văzut de nimeni şi să cauţi să exprimi acest aspect nemaibăgat în seamă de alţii.

Dar să mergem mai departe. Poezia, zice J. Stuart Mill, este exprimarea solilocă a sentimentelor şi a ideilor trecute printr-un mediu "impasionat". Dar sentimentul n-are în sine nici un mijloc prin care să se manifeste, să se exteriorizeze, să se exprime: el se adresează cunoştinţei, care-i pune la îndemână, ca mijloace de expresie, elemen-

---

[1] *Monsieur Hugo va voir mourir Phébus le blond* (Musset, ***Mardoche***).

tele de cunoştinţă şi îndeosebi imagini; ideile, de asemenea, când trec prin mediul “impasionat”, se-mbracă în imagini, condiţionate de mediul acesta —, deci ultima instanţă e sentimentul. Dar sentimentul e lucrul cel mai personal şi mai individual: sentimentele lui Hugo erau ale sale, personale, individuale, originale etc.

Fără îndoială că Faguet greşeşte când face din imagine o simplă formă. Dar luaţi dintr-o cugetare în imagini imaginile, şi ce mai rămâne? Nimic, hârtia albă.

Aceste câteva consideraţii sunt îndestulătoare, cred, ca să pună la îndoială afirmarea dlui Vlahuţă că forma lui Eminescu e aceea care a produs curentul Eminescu. Am văzut că forma e inseparabilă de fond, şi când dl Vlahuţă explică eminescianismul prin influenţa fascinantă a cuvintelor, noi trebuie să căutăm ce influenţă fascinantă are poezia din acele cuvinte. Şi cred că voi aduce un argument hotărâtor împotriva teoriei influenţei formei frumoase *în sine*, dacă voi aminti că Coşbuc, care are şi el o “formă“ admirabilă, frumoasă în sine, n-a făcut şcoală, cu toate că şcoala eminesciană a murit. Coşbuc n-a făcut şcoală, pentru că frumuseţea în sine, adică talentul, nu poate da naştere unui curent, când frumuseţea aceea nu e a unor sentimente care ne pot influenţa, se pot prinde de sufletul nostru[1].

Dar trebuie să facem mai întâi o deosebire necesară între eminescianii cu simţire poetică şi cei fără simţire. Aceştia din urmă se poate să fi împrumutat forma lui Eminescu şi — *eo ipso* —, şi fondul; dar, totuşi, întrebarea apare din nou: pentru ce chiar insensibilii au fost fascinaţi

[1] Mai târziu, după apariţia acestui articol, în vremea “ţărănismului”, Coşbuc a avut câţiva imitatori, dar foarte slabi, căci condiţiile de la noi nu puteau forma adevăraţi coşbuciani.

de forma lui Eminescu, pe când Coşbuc n-a fascinat pe nimeni? Vasăzică, chiar la pseudo-poeţi, va trebui să vorbim de înrudire sufletească. Cu acei în versurile cărora se vede simţire originală şi sinceră (ca O. Carp) e şi mai imposibil să se fi întâmplat acel împrumut al formei fascinante şi... deci şi al fondului ca consecvenţă. Poezia e mai ales simţire, şi simţirea, încă o dată, e lucrul cel mai individual, cel mai cu neputinţă de împrumutat. Şi să fie oare cu putinţă ca simţirile lui X şi Y, eminesciani de talent, să fie împrumutate de la Eminescu? Aceasta ar răsturna întreaga psihologie. Dar publicul eminescian, cititorii să fi împrumutat şi ei, în contra naturii lor, simţirile eminesciene, prin canalul formei fascinante?

*

Cine a fost acest Eminescu? Ce a simţit şi a cugetat el? Care a fost atitudinea sa faţă cu lumea? Iată mai multe întrebări, al căror răspuns formează conţinutul unui alt studiu, din care acum extrag, în rezumat, ceea ce e necesar pentru discuţia de faţă.

Eminescu a fost un om excesiv de sensibil, lipsit de voinţă. La această suprasensibilitate şi la această lipsă de voinţă au contribuit şi ereditatea, şi împrejurările vieţii lui. Excesiva sensibilitate îl făcea să sufere excesiv, şi lipsa de voinţă îl făcea să nu poată reacţiona normal faţă cu mizeriile vieţii. Aceste mizerii, la rândul lor, îi ascuţeau sensibilitatea, îi măreau capacitatea de a suferi şi, în acelaşi timp, îi micşorau şi mai mult voinţa, efectul devenind la rându-i cauză etc. Ajuns la imposibilitatea de a se împăca cu viaţa, era fatal ca, printr-o mişcare instinctivă de adaptare, să înceapă să urască viaţa şi să idealizeze nimicirea vieţii. Neputând trăi viaţa şi fiind îngrozitor a admite

existenţa fericirii când tu nu o poţi gusta, ajungi fatal să negi posibilitatea fericirii şi deci valoarea vieţii. Şi mintea, *avocatus diaboli*, se pune pe justificat acest sentiment împotriva vieţii, clădind o filozofie care se cheamă pesimism. Şi atunci, lumea întreagă, sistemul solar, viaţa omenească trecută, prezentă şi viitoare, totul e privit din acest punct de vedere, prin acest sentiment.

E vorba de originea lumii? Pesimistul, pentru care lumea e "un episod trist care tulbură liniştea neantului", nu va admite teoria veşnicei mişcări a materiei, căci aceasta este veşnica viaţă, şi chiar numai imaginea vieţii neîncetate îl oboseşte; pentru odihnirea sufletului său chinuit de viaţă, el va îmbrăţişa cosmogonia unui popor chinuit de viaţă, o cosmogonie indiană, atât de frumos exprimată de Eminescu în *Scrisoarea I*. (Voi observa, în treacăt, că dl Gherea a greşit când a spus că Eminescu a ales ipoteza veşnicii linişti, şi nu pe aceea a veşnicii mişcări, pentru că cea dintâi e mai plastică. Nu pentru că e mai plastică, ci pentru că aceea rezultă din starea sa sufletească.)

E vorba de natură? Acest pesimist, acest mare neputincios în ale vieţii nu va admira decât natura blândă, aceea care se împacă cu tonul sufletului său. Natura vijelioasă, sălbatică, energică, aceea care luptă, nu putea să convină lui Eminescu, cum nu putea fi fascinat de ipoteza veşnicii mişcări cosmice.

E vorba de iluzia care serveşte activităţii omeneşti în lupta vieţii? Pesimistul va fi împotriva acestei iluzii, pentru că el n-o poate avea, căci iluzia aceasta, vălul acesta albastru pe care omul îl aruncă asupra lumii e produsul instinctului puternic de viaţă. Eminescu nu va idealiza, de pildă, gloria, nu va fi un ambiţios, pentru că această idealizare presupune energia în lupta vieţii. Energia îşi

creează singură scop, căci are nevoie să fie cheltuită, calitatea, felul scopului rămânând pe seama inteligenţei. Eminescu, lipsit de energia cerută în lupta vieţii, a idealizat retragerea din luptă, mai cu seamă în *Glossa*, care e catehismul abuliei.

În poeziile de iubire, tonalitatea e melancolia, adică o stare depresivă. Iar la urmă, Eminescu ajunge până la smulgerea vălului albastru, până la distrugerea iluziei, ca atunci când defineşte amorul "un instinct atât de van"...

Eminescu a fost un admirator al trecutului. Dl Gherea a băgat de seamă că aceasta e o neconsecvenţă faţă cu filozofia pesimistă. Cu filozofia pesimistă, da, dar nu şi cu sentimentalitatea pesimistă a lui Eminescu, pentru că iubirea de viaţă nu poate părăsi complet pe om (ea e aceea care duce, indirect, chiar şi la idealizarea neexistenţei), şi omul fără de voinţă, incapabil a reacţiona azi şi plin de groază la gândul necesităţii de a reacţiona mâine ("silă de ziua de azi şi teamă de ziua de mâine", cum zice dl Vlahuţă), se va arunca cu toată puterea de idealizare asupra trecutului, căci în această idealizare este exclusă de la sine chiar imaginea unei reacţionări.

Dar pe lângă firea sa — suprasensibilitate, lipsă de energie în a reacţiona —, mai este ceva, pe care îl socot determinant în psihologia lui Eminescu.

Până aici l-am privit într-o atitudine faţă cu lumea pe care, din punct de vedere etic, am putea-o numi egoistă. Dar omul acesta a fost o fiinţă socială, un instrument fin, în care durerile societăţii aveau un răsunet adânc. Durerile sociale, care l-au impresionat mai ales, ni le arată singur în *Influenţa austriacă*, în *Politica externă*, în articolele din ziarul *Timpul*: pieirea claselor mijlocii, distruse de importarea civilizaţiei europene, mizeria ţărănimii etc.

Încă de mult, de prin 1891, am arătat că pricina socială a pesimismului lui Eminescu şi a celorlalţi scriitori din generaţia trecută e pieirea claselor mijlocii. Am citat atunci bucăţi din Delavrancea (din *Ziua*, *Odinioară*), în care se vede suspinul după vremurile când acele clase trăiau mai omeneşte; am arătat cum acest regret aduce cu sine şi regretul după vechea clasă boierească, care a coexistat cu clasele mijlocii. Mai adaug acum că iubitele eroilor simpatici ai acestor scriitori fac parte din clasa boierească (*Sărmanul Dionis*, *Dan*, *Iubita* etc.).

Pentru Eminescu, adevăratul program politico-social a fost (sfârşitul *Infl. austr.*) domnia absolută, reînfiinţarea breslelor, boieria etc. Eminescu era, aşadar, reacţionar, din cauză că clasele de jos au fost sărăcite ori distruse de civilizaţia apuseană, de "xenocraţie"[1]. Iar Eminescu trebuia să simtă şi să cugete aşa. De fapt, clasele producătoare, majoritatea ţării, au avut să sufere de noua stare de lucruri. E fatal aceasta, e o stare de tranziţie, e o verigă în lanţul progresului — aceasta-i altă vorbă. De fapt însă, aceasta a fost o tragedie grozavă, care a condiţionat, spre sfârşitul veacului trecut, două atitudini duşmănoase stării celei noi de lucruri, ambele utopice: utopia retrogradă a lui Eminescu: întoarcerea la trecut, şi utopia revoluţionară a socialiştilor: săritura la o organizare "viitoare" socialistă[2].

---

[1] Vezi mai pe larg capitolul consacrat lui Eminescu în *Spiritul critic în cultura românească*.

[2] Opinia lui Ibrăileanu e vădit eronată. Ea ne aminteşte de aceea, asemănătoare, exprimată de sociologul Ştefan Zeletin, care, în *Burghezia română* (1925), aşeza la capitolul "forţelor reacţionare" pe socialişti pentru că s-au împotrivit, alături de exponenţii politici ai moşierimii, fenomenului capitalist. Aprecierile lui Zeletin ca şi ale lui Ibrăileanu sunt nefondate. Socialismul românesc nu s-a împotrivit nici ideologic şi nici

Aceeaşi stare de lucruri, aceeaşi nemulţumire a produs şi eminescianismul, şi socialismul. Şi ambele aceste curente au fost utopii, pentru că nici unul nu reprezintă interesele *realizabile* ale unor clase. Breslele nu se puteau înfiinţa, socialismul nu se putea realiza, pentru că morţii nu învie şi pentru că nu se poate face ceva din nimic. Şi ambele curente au dispărut odată, acum câţiva ani. Acum câţiva ani a dispărut şi romantismul trecutului şi cel al viitorului.

---

politic ascensiunii capitalismului. Dimpotrivă, a considerat capitalismul românesc ca un fenomen sociologic necesar, angajând chiar polemici notorii în epocă — cu acele orientări (junimismul, poporanismul, sămănătorismul) care negau necesitatea şi realitatea relaţiilor capitaliste în plină dezvoltare. Cât priveşte opinia lui Ibrăileanu despre "utopia revoluţionară a socialiştilor", fireşte eronată sub raport ştiinţific, trebuie să se ţină seama de momentul elaborării (1906—1908) şi al apariţiei lucrării sale (1909). Poporanismul era atunci în plină polemică cu exponenţii mişcării socialiste. Stere îşi publicase în 1907—1908 vestitul său studiu ciclic *Poporanism sau social-democratism*, la care au răspuns Gherea, Rakovski, I. Sion (în 1910, Gherea va publica lucrarea sa *Neoiobăgia*). Ibrăileanu publicase şi el, în 1906 (V. r., nr. 7), o recenzie despre studiul lui Gherea *Din ideile fundamentale ale socialismului ştiinţific*, în care, deferent critic, emitea ipoteza că socialismul, deşi este "un ideal înalt şi realizabil" pe planul social general, în România, datorită unor condiţii specifice, are mai puţine şanse de realizare. (De aceea, scria criticul, "noi credem că socialismul, dacă se va realiza odată pe acest pământ, se va realiza pentru că se va fi realizat mai întâi în Apus — aşadar putem ocoli capitalismul".) Mai târziu, după publicarea studiului semnat de Stere, concepţia poporanistă despre caracterul... utopic al socialismului românesc se va accentua şi preciza. Gherea a dat acestui punct de vedere o replică magistrală, demonstrând lipsa de fundament ştiinţific a concepţiei poporaniste despre destinele socialismului în România. Fireşte, Ibrăileanu a împărtăşit concepţia doctrinară a lui Stere, polemizând chiar în 1909—1910, în mult comentatele sale *Scrisori deschise* către Gherea (publicate în organul liberal *Viitorul*) cu fruntaşul socialist. Să mai notăm că în ultimii ani de viaţă Ibrăileanu pare a-şi fi reevaluat punctele sale de vedere despre socialism, declarându-şi admiraţia pentru înfăptuirile regimului socialist din Uniunea Sovietică.

Cauzele lui “Eminescu” sunt, prin urmare: temperamentul înnăscut, împrejurările de tot felul ale vieţii sale materiale, morale, intelectuale etc. şi nefericirea claselor de mici producători agricoli şi de breslaşi...

*

O bună parte din generaţia tânără — versificatoare şi neversificatoare —, de la 1880 până la 1895, avea gata simţirile pe care le-a avut şi Eminescu. Şi din aceleaşi cauze, pe care mai sus le-am numit egoiste, şi, mai ales, din aceeaşi cauză altruistă, de care am vorbit mai sus. Şi ceea ce e mai important, mai toţi urmaşii lui Eminescu, ba chiar mai tot publicul eminescian s-a recrutat din oameni care prin naştere făceau parte din clasele în distrugere, mai toţi au fost fii de ţărani, de negustori mici sau de negustori şi meseriaşi funcţionarizaţi, aşa încât în acest altruism (faţă cu clasele nefericite) se ascundea şi un egoism de clasă.

Eminescu a făcut şcoală, pentru că fondul sufletesc al acelei generaţii era, într-un sens sau altul, ca şi al lui Eminescu. Şi aceasta se aplică şi tinerimii socialiste. Am vorbit mai sus de strânsa înrudire dintre eminescianism şi socialism. Produse ale aceleiaşi nemulţumiri, reacţie utopică împotriva aceleiaşi nefericiri. Dar, ceva mai mult. Se ştie că socialiştii au dat mai mulţi poeţi; toţi au fost eminesciani, şi când au voit să cânte vreun “1 Mai”, au cântat “din cap”. Nici un socialist n-a devenit coşbucian, deşi Coşbuc e “poetul ţărănimii”. Sau, încă, mai toţi eminescianii au fost mai mult sau mai puţin socialişti, să le zicem democraţi. E curioasă la prima vedere înfrăţirea aceasta între spiritul celui mai reacţionar om din ţara românească, a aceluia care suspină după domnia absolută,

după boieri şi după bresle, şi între “socialismul” acelora care au fost eminesciani[1]. Dar această “curiozitate” se explică prin faptul că socialismul era produs tot de nefericirea claselor vechi, şi nu de redeşteptarea la luptă a unei clase noi… Şi cu cât socialismul era mai senzitiv, cu atât cugetarea sa era mai puţin liberă de presiunea sentimentalităţii sale imediate şi sincere, cu atâta era mai puţin preocupat de societatea viitoare creată de raţiunea rece, cu atât socialismul lui era mai superficial, cu atâta era… mai “eminescian”. Iar tinerii socialişti poeţi, fiind poeţi, erau mai robi ai acelei sentimentalităţi imediate[2].

Eminescu a fost cel dintâi care (de pe la 1870) a exprimat acest fond. Se vorbeşte adesea de Nicoleanu ca de un fel de predecesor al lui Eminescu. Apropierea mi se pare cu totul nejustificată. Nicoleanu a fost un patruzecioptist nemulţumit, un om, tocmai, foarte gelos de ideologia umanitaristă, un om care blestema nu ideologia patruzecioptistă, ca Eminescu, ci pe acei care sau erau împotriva

---

[1] Aprecierea lui Ibrăileanu e aici prea radicală. În altă parte a lucrării (vezi p. **114**), criticul a explicat, întemeiat, că opoziţia lui Eminescu faţă de înnoirile capitaliste era expresia năzuinţelor şi a intereselor sociale ale răzeşimii, altfel spus, ale micilor proprietari rurali sau urbani. Aceste pături mijlocii credeau, romantic, că îşi vor putea menţine condiţia socială, trainică şi stabilă, în faţa dezvoltării totuşi fatale a relaţiilor capitaliste. De aici, ostilitatea lor deschisă faţă de fenomenul capitalist, cu tot ceea ce semnifică în ordinea social-economică sau politică. Tocmai din această cauză s-a realizat unitatea de interese şi acţiune — cum a explicat şi Ibrăileanu — între moşierime (fireşte, şi ea ostilă capitalismului) şi păturile mijlocii. Dar a-l înfăţişa pe Eminescu — exponent doctrinar al păturilor mijlocii — drept “spiritul celui mai reacţionar om din ţara românească“ ni se pare o exagerare. Să adăugăm că asemenea aprecieri excesive aflăm — din păcate — şi în alte pagini din studiul lui Ibrăileanu. (Vezi şi prefaţa la această ediţie.)

[2] Despre “reacţionarismul” — despre nesocialismul — socialismului de altădată, vezi *Spiritul critic…*

ei, sau reprezentând-o, o compromiteau. Nicoleanu a fost un Gr. Alexandrescu, cu mai puţină filozofie, mai unilateral şi adesea de o sensibilitate isterică. În Nicoleanu n-a vorbit psihologia intelectualului modern nefericit, şi încă mai puţin jalea de distrugerea "claselor pozitive" ale ţării.

Când Eminescu a început să devină "eminescian", pe la 1870, n-a fost înţeles. Patruzecioptiştii nu-l puteau înţelege, pentru că Eminescu spunea *altăceva*. "Frumosul" din Eminescu nu putea să fie priceput de dânşii, pentru că concepţia dominantă din Eminescu, aceea care a grupat elementele acelui "frumos", era deosebită de concepţia dominantă a patruzecioptiştilor. Şi când într-un patruzecioptist care citea o poezie a lui Eminescu se începea procesul de combinare a elementelor în jurul concepţiei, ieşea un produs hibrid: elementele grupate de concepţia lui Eminescu şi conform cu acea concepţie nu puteau găsi în capul patruzecioptiştilor concepţia în jurul căreia să se grupeze. De pildă: în *Scrisori* sunt versuri, imagini admirabile; e mult "frumos", dar totul e dominat de sentimentul de dezgust pentru prezent şi regret pentru trecut. Pentru un om cu sentimente contrare, cu tendinţa contrară, cu concepţia vieţii contrară, elementele acele "frumoase", combinate conform cu altă tendinţă, nu vor însemna nimic.

Dar cauzele eminescianismului existau pe acea vreme, dovadă poezia lui Eminescu. Atunci pentru ce n-a fost înţeles de generaţia sa? Pentru că faptele sociale care au dat naştere pesimismului romantic al generaţiei de la 1880 încoace abia începuseră a se accentua pe la 1870. Aşadar, puterea lor nu era încă suficientă ca să impresioneze pe cei de o sensibilitate mediocră sau puţin deasupra unei atare sensibilităţi; era însă suficientă ca să impresioneze pe un sensibil ca Eminescu — "geniul e anticipaţie"...

Eminescu a fost un instrument atât de fin, încât a vibrat la cea dintâi adiere. Când adierea s-a schimbat în vânt, au început să vibreze şi instrumentele mai puţin fine, şi Eminescu a început să aibă public şi ucenici. Aceasta s-a întâmplat de pe la 1880, de atunci când mai tot programul generaţiei de la 1848 se realiza, şi totuşi fericirea nu veni, ci, dimpotrivă, clasele vechi producătoare ajunsese într-o stare şi mai rea, iar mizeria proletariatului intelectual începu să apară şi la noi.

Aşadar, înainte de 1880, Eminescu n-a fost o pură anticipaţie, a fost reprezentantul unor stări de suflet abia apărânde, care nu se recunoşteau în Eminescu, pentru că el sărise prea departe: el era sinteza unor părţi, care nu se recunoşteau încă în tot. Şi recunoaşterea s-a făcut treptat. Cele dintâi poezii care au fost gustate sunt *Mortua est!* şi *Epigonii*, care şi azi încă sunt pentru unii, pentru restul patruzecioptismului chintesenţa lui Eminescu. Nu e antologie unde aceste poezii să nu fie, şi sunt antologii unde sunt numai ele. Şi faptul e caracteristic: acestea fac parte din primele poezii ale lui Eminescu, sunt trecerea lui Eminescu însuşi de la patruzecioptism (poeziile din *Familia*) la eminescianism. Şi, s-o spunem în treacăt, una din aceste poezii, *Mortua est!*, e din cele mai slabe, e, aş hazarda, o poezie din cap, o compoziţie aproape nesinceră, aminteşte *O fată tânără pe patul morţii*, cu care seamănă în subiect, în măsură şi ritm... Nu e eminesciană, cu tot pesimismul ei, care mi se pare contrafăcut. Iar în *Epigonii* e vorba de patruzecioptism.

Intelectualii sensibili din generaţia de la 1880 încoace au găsit în Eminescu propriul lor fond, propriile lor simţiri, mai just: propriile lor dureri. Au găsit, deci, în poezia lui Eminescu expresia (forma!) propriului lor fond. Am putea

zice că Eminescu — din cauza întâietăţii în timp şi în talent — a găsit formula fondului colectiv al generaţiei pesimiste, că oricine, deci, participa la acest fond îl îmbrăca fatal în forma acestui fond, formă găsită de cel mai talentat dintre dânşii. Dar nu e tocmai aşa. E adevărat că generaţia nouă a găsit în Eminescu propriul său fond, dar mai e ceva: înrudirea aceasta strânsă sufletească a permis un lucru curios: împrumutarea întrucâtva chiar a sentimentelor lui Eminescu. Am spus mai sus că sentimentele nu se pot împrumuta. Aşa este, dar când sentimentele sunt formate înrudite, atunci împrumutul este posibil. Dar fiindcă atingem o problemă mai specială de psihologie, îmi voi permite un exemplu ilustrător.

Fireşte că, cu cât un poet din generaţia nouă are mai puţin talent şi mai puţină sensibilitate, cu atât e mai servil eminescian. Dar între cei cu talent, aceia vor fi mai servili eminesciani care vor avea o simţire mai înrudită cu a lui Eminescu, aşa încât eminescianismul servil se poate împăca şi cu lipsa totală de simţire şi cu o mare putere de simţire. Şi iată un poet înzestrat cu o puternică simţire, Popovici-Bănăţeanu, pe care dl Maiorescu — care e competent în materie — îl pune, în cântarea dragostei, al doilea după Eminescu. Ei bine, dintre toţi poeţii tineri nu cred să existe vreunul care să se apropie de Popovici-Bănăţeanu în pastişarea lui Eminescu. Şi totuşi, lucru curios, bucăţile lui Popovici-Bănăţeanu alcătuite din Eminescu sunt poezii în adevăratul înţeles al cuvântului, în care "se cântă iubirea cum nu s-a mai cântat de la Eminescu" (Maiorescu). Iată din puţinele-i poezii câteva exemple de robie eminesciană (aleg versurile cele mai puţin originale):

Iar din negura de veacuri blânde stelele răsar
Dinspre codri, sfiicioasă, iese luna-ngândurată...

(Popovici-Bănăţeanu — Seară de toamnă)

Pân-ce izvorăsc din veacuri stele una câte una
Şi din neguri, dintre codri, tremurând s-arată luna...

(Eminescu — Scrisoarea III)

*

Eu mă simt atât de singur şi atât de părăsit.

(P.-B. — Seară de toamnă)

Şi suntem atât de singuri
Şi atât de fericiţi!

(Eminescu — Lasă-ţi lumea...)

*

Căci tu nu mai eşti aceeaşi
Cu privire de eres.

(P.-B. — Cu aducerile-aminte)

O, şopteşte-mi — zice dânsul — tu, cu ochii plini d-eres.

(Eminescu — Călin)

*

Şi nici eu nu sunt ca-n vremuri
Când atâta ne iubirăm...
E de mult — un veac, îmi pare
De când nu ne întâlnirăm.

(P.-B. — Cu aducerile-aminte),

în care ideea, ritmul, tonul sunt versurile lui Eminescu *După ce atâta vreme...*

*

Strâns cu el de subsuoară
Se pierd dornici în grădină.

(P.-B. — Pe-al lui umăr)

Şi ieşind pe uşă iute, ei s-au prins de subsuoară.

(Eminescu — *Scrisoarea IV*)

Pare trupu-i că se frânge
Şi din mijloc se îndoaie.

(P.-B. — *Pe-al lui umăr*)

Când cu totului răpită
Se-ndoi spre el din şele.

(Eminescu — *Făt-frumos din tei*)

*

De văpaia răsuflării
Se deschide a ei gură,
Sărutatul el îi fură
În ispita-mbrăţişerii.

(P.-B. — *Pe-al lui umăr*)

Sărutări fără de număr
El îi soarbe de pe gură.

(Eminescu — *Povestea teiului*) etc.

Şi în general, poezia *Pe-al lui umăr* e o variaţie pe tema poeziei lui Eminescu *Povestea teiului.*

În aceste câteva exemple se văd luate chiar expresii, versuri din Eminescu — şi aceste câteva exemple nu ne dau tot împrumutul de expresii şi de versuri.

Dar citiţi poeziile lui Popovici-Bănăţeanu şi veţi vedea că limba, muzica, factura versului, procedeul de a imagina, sentimentul, totul e ca în Eminescu... şi uneori ca în Vlahuţă, alt reprezentant al curentului de care vorbim:

Nu-i vezi cum din întunerec se desprinde, cum s-arată.

(P.-B. — *Du-te*)

. . . . . . . . . . . . al tău iubit
Se rupea din întuneric...
(Vlahuţă — Ce te uiţi cu ochii galeşi?)

*

Te rugai aşa fierbinte în genunchi lângă-al meu pat:
Când cu ochii seci de lacrimi, istovită de veghiat,
Doamne! Doamne! scapă-mi-l.

E nădejdea bătrâneţii, singura mea mângâiere
Căci e bun, e blând, cuminte, şi e toat-a mea avere,
Şi mi-e singurul copil! etc.

(P.-B. — Matei),

care e alcătuită din *La icoană* a lui Vlahuţă. Apoi factura, de pildă, a versului:

Căci s-a pus atâta vreme între el şi între tine,

din aceeaşi poezie a lui Popovici, e factura versului:

Căci s-au pus atâtea gânduri stavilă-ntre el şi tine.

(Vlahuţă — Iertare) etc.

(Bineînţeles că nu întreaga operă poetică a lui Popovici-Bănăţeanu, atât de lăudată — exagerat lăudată — de Maiorescu, e în gradul acesta influenţată de Eminescu şi Vlahuţă.)

Robia aceasta la un om sensibil şi nu lipsit de talent se datoreşte faptului că Popovici-Bănăţeanu a avut fondul cel mai eminescian posibil. Înrudirea aceasta cu sufletul lui Eminescu şi, deci, şi cu al lui Vlahuţă l-a făcut — n-avea decât jumătate de pas de făcut —, l-a făcut, aşadar, să trăiască poeziile lui Eminescu, să-i pară lui rău după aceea “care-l lasă cu faţa spre perete prin străini”, să nu-i

pese lui că “astăzi ea le seamănă tuturor la umblet şi la port” etc., întocmai ca şi un adolescent aplecat spre aventuri care, citind romane în genul *Rocambole*, ajunge să trăiască viaţa din acele romane. Şi când Popovici-Bănăţeanu a ajuns să trăiască simţirile din Eminescu, natural că le-a exprimat cu sentiment, cu pasiune chiar, dar ele erau, *grosso modo*, simţirile lui Eminescu, şi deci a întrebuinţat expresii, “forme” ale lui Eminescu, şi pe cât numai simţirea sa era deosebită de a lui Eminescu, pe atâta a fost numai deosebită şi forma.

Dar să privim ceva mai adânc în acest proces psihic. Dl Gherea zice că Eminescu era mai înamorat de melancolia sa decât de femeia pricinuitoare a acestei melancolii. Faptul e neîndoielnic, şi dealtmintrelea, nu e o stare sufletească prea neobişnuită. Cum se explică această iubire a propriei melancolii, această idealizare a nesatisfacţiei? Am văzut mai sus că, din pricini deosebite, melancolia trebuia să fie starea normală a lui Eminescu. Omul, însă, din pricina tendinţei de adaptare, caută veşnic să ajungă la o împăcare cu sine şi cu împrejurările. Sensibilitatea exprimă natura intimă a omului şi ea nu numai că influenţează cugetarea, nu numai îi dă direcţie, ci chiar o produce, pentru că sentimentul cere justificare. Dacă sunt trist, trebuie să mă conving că am dreptate să fiu trist: aceasta e adaptarea fiinţei care sufere. Melancolia mea e justificată de cutare şi de cutare pricini, deci e adevărată şi justa atitudine sentimentală faţă cu lumea. Aşadar, lui Eminescu nu-i rămânea decât să se împace cu melancolia sa, s-o idealizeze, să se îndrăgostească de ea, după cum, de pildă, creştinii nefericiţi din veacul de mijloc au idealizat nefericirea, după cum un Dostoievski, neputând fi fericit, a ajuns la încheierea că “numai în durere e fericire”. Şi când ideali-

zarea aceasta a unui sentiment a avut la îndemână o strălucitoare inteligenţă şi un bogat material de cunoştinţe, a dat naştere acelei strălucitoare justificări, acelui minunat *avocatus diaboli*, care nu e mai puţin decât un sistem de gândire — acela exprimat în *Sărmanul Dionis*, în *Cezara*, în *Scrisoarea I* etc., sistem budist şi schopenhauerian, dar care, cel puţin în esenţa lui, nu e împrumutat, căci asemenea lucruri nu se împrumută —, justificarea sentimentului vine de la sine, şi e foarte personală, ca şi sentimentul. Filozofia, care rezultă din contemplarea obiectivă a lumii externe, se poate împrumuta; aceea care justifică sentimentele, aceea... centrifugă, nu. Şi dacă budiştii, Schopenhauer şi Eminescu seamănă, aceasta înseamnă că aceleaşi sentimente s-au justificat în acelaşi chip. Împrumuturile de detaliu ori chiar de formule, de sistematizare a gândirii, nu importă.

Aceleaşi cauze produc, în aceleaşi împrejurări, aceleaşi efecte, şi toţi pesimiştii noştri se complac în melancolie. Melancolia e la dânşii, dacă mi se iartă expresia, *à priori*. Toate aspectele vieţii, toate întâmplările ei, noaptea înstelată, iubirea, primăvara (chiar primăvara, vezi Vlahuţă; şi mai ales primăvara, căci ea e viaţa faţă cu greutatea lor de a trăi şi cu dorinţa lor de... Nirvana), toate vor fi prilej de melancolie, vor fi — vorbind în termeni psihologici — expresia sentimentului lor de melancolie. De aceea, poetul îşi va iubi mai mult melancolia după iubita sa, decât pe iubita sa.

Această melancolie a fost exprimată genial în poeziile lui Eminescu. Urmaşii săi au găsit în fiecare poezie a maestrului un gest al propriei lor melancolii. Ei au priceput imediat “despre ce era vorba”. Melancolia lor s-a contopit imediat cu a lui Eminescu, a mai crescut deci, s-a

mai eminescianizat (în acest sens se poate vorbi, în adevăr, de o influenţă deprimantă a lui Eminescu), şi cu cât a crescut, cu atât s-a tot “eminescianizat”, s-a manifestat tot mai mult prin expresia lui Eminescu, prin gesturile melancoliei lui Eminescu, adică prin forma lui Eminescu, prin versuri şi imagini ca ale lui Eminescu.

Urmaşii lui Eminescu au fost *simbolişti*. Pentru dânşii cuvintele nu corespundeau cu ceea ce suntem noi obişnuiţi să înţelegem prin ele, ci cu altăceva, cu o întreagă sentimentalitate. Şi nu numai cuvintele, ci şi imaginile şi chiar procedeul de a face imagini, ritmul etc. “Luceferi-teferi”, “cetini”, “genună“, “dureros de dulce” şi orice combinaţie de două adjective cu *de* la mijloc, anumite sonorităţi ale ritmului iambic şi trohaic al versului de 8 silabe etc. — au ajuns simboluri. “Luceafăr-teafăr” nu mai era egal cu corpul de pe cer şi calitatea de a fi sănătos la trup ori la suflet, ci cuprindea o întreagă sentimentalitate, ca şi “genună“, ca şi “dureros de dulce”, ca şi cei patru trohei. Toate aceste au ajuns simbolurile melancoliei, şi în acest sens are dreptate Vlahuţă când pune influenţa lui Eminescu pe socoteala cuvintelor şi a rimelor, dar în acest sens, ca simboluri ale melancoliei. Şi atunci, aceste cuvinte nu mai sunt formă, ci fond plus formă, adică stări sufleteşti exprimate... Ele nu fascinau pe eminesciani pentru că erau frumoase, ci pentru ceea ce simbolizau. Bineînţeles că fără calitatea de a fi frumoase ele n-ar fi putut transmite stările de suflet. Şi când cel mai netalentat poetastru se punea la “masa lui de brad” şi “cerea inspiraţii de la călimară“, el, în realitate, îşi scociorea sufletul să scoată o simţire, şi simţirea era melancolică, deşi el era numai de 20 de ani, căci o sorbea din toată atmosfera timpului. Şi atunci îi veneau imediat cuvintele magice

"luceferi-teferi", care conţineau în ele nu *luceafăr* şi *teafăr*, ci o întreagă sentimentalitate. Şi chiar dacă un Popovici-Bănăţeanu n-a "trecut" niciodată "pe lângă plopii fără soţ", el tot sincer a fost când i-a cântat, pentru că, în realitate, "plopii" au fost o expresie a melancoliei, melancolie pe care Popovici-Bănăţeanu o simţea, fără îndoială. Aceşti poeţi deja melancolici, altoiţi cu melancolia lui Eminescu, începând a trăi melancolia maestrului: expresia maestrului deveni expresia melancoliei lor, şi simplele cuvinte ale maestrului căpătară un prestigiu extraordinar, fiecare cuvânt, fiecare întorsătură stilistică ascunzând oarecum o doză din acea melancolie. Şi, dacă voiţi să înţelegeţi mai bine ce înseamnă a trăi sentimentele altuia şi ce înseamnă prestigiul dat cuvintelor, citiţi nuvela — tot a lui Popovici-Bănăţeanu — *D-ale tinereţelor*, în care un tânăr înamorat vorbeşte numai cu crâmpeie din Eminescu.

Din toate acestea rezultă că nu forma lui Eminescu a fost cauza influenţei lui, ba nici fondul, ci forma şi fondul. Şi, dealtmintrelea, nici nu putea fi altfel, pentru că, cum am mai spus, fond şi formă sunt abstracţii; în realitate, sunt unul şi acelaşi lucru, considerat din două puncte de vedere, şi în explicarea procedurii eminescianismului am văzut că nu le putem separa.

Dacă poeţi din generaţia nouă ar fi scris în necunoştinţă unul de altul şi toţi în necunoştinţă de Eminescu, natural că fiecare ar fi avut o formă deosebită, dar toate formele lor la un loc ar fi avut ceva comun — ca şi fondurile, şi toate laolaltă, ceva comun cu forma lui Eminescu —, ca şi fondurile. Căci, şi aci iarăşi rezumez materia altui articol, toţi având, până la un punct, acelaşi mod de a simţi, ar fi perceput cam în acelaşi fel lumea, de pildă i-ar fi impresionat mai mult ceea ce e blând şi liniştit în natură şi deci

din acest domeniu al naturii ar fi avut mai multe percepţii. Cu alte cuvinte, materialul lor psihic ar fi fost condiţionat de tonul lor psihic melancolic. Când ar fi creat, ei ar fi combinat, pe baza sentimentului de melancolie, acest material adunat pe baza aceluiaşi sentiment. Imaginile şi ritmul lor ar fi fost condiţionate, produse chiar de acest sentiment. Metaforele lor, de pildă, ar fi avut ceva comun, pentru că metafora e rezultatul unei asociaţiuni prin similaritate, pe baza unei impresii sau a unui sentiment: două imagini, care se asociază pe baza aceleiaşi stări sufleteşti, se redeşteaptă reciproc. Ritmul, apoi, nici el nu e "forma" şi nu e indiferent faţă de conţinut. El e produs de sentiment. Când tonul psihic ajunge la un diapazon înalt, capătă ritm. În declaraţiile înfocate de iubire ale unui înamorat, zice Guyau, am putea surprinde începuturi de versificare. Şi cum e sentimentul, aşa e şi mişcarea ritmică e expresiei. Eminescu a combinat, de pildă, în poezia *Melancolie*, elemente din natură care l-au impresionat mai mult, care au persistat mai mult în mintea sa şi care s-au grupat în jurul sentimentului de melancolie. Ceea ce era înrudit cu sentimentul acesta (luna, nourii, biserica în ruină, cariul etc.) l-a frapat mai mult şi deci a fost în stare să le reproducă mai uşor: iar când poetul a fost cuprins cândva de acest sentiment ori când l-a rechemat, în mintea lui a apărut ceea ce era înrudit cu acest sentiment, adică biserica în ruină etc. Şi toţi melancolicii (mai ales având sufletele înrudite din cauza clasei, epocii, culturii etc.) vor fi impresionaţi cam de aceleaşi lucruri şi la toţi melancolia va evoca în minte cam aceleaşi lucruri. De aceea am afirmat că poezia generaţiei noi ar fi semănat cu a lui Eminescu, chiar dacă poeţii noi nu l-ar fi citit. Bineînţeles că ar fi semănat cu mult mai puţin.

Dar contactul cu Eminescu are încă şi mai multă însemnătate prin faptul că el a dat o filozofie, adică o justificare, şi încă strălucitoare, acestei sentimentalităţi. Cei mici s-ar fi plâns mult şi bine, ar fi încercat desigur să dea justificări filozofice sentimentelor lor, dar nici unul n-ar fi ajuns unde a ajuns Eminescu. Ba chiar, cu toate că au găsit justificarea gata, nu s-au ridicat până la ea. Le-au lipsit înălţimea intelectuală şi bogăţia sufletească de a se ridica până la justificarea creată gata. Şi, în acest sens, iarăşi se poate vorbi de influenţa deprimantă a lui Eminescu.

Dacă cele de mai sus sunt adevărate, atunci se înţelege pentru ce Coşbuc n-a făcut şi nici nu poate face şcoală, cum şi de ce un curent Alecsandri, dorit de unele persoane, e imposibil. Nu-i vorbă, unii versificatori dornici... de originalitate au căutat să devină coşbuciani, dar au fost nesinceri, pentru că generaţia de azi nu poate avea starea sufletească exprimată de Coşbuc. Chiar acei care iubesc pe ţărani, care sunt convinşi că ţărănimea e nădejdea acestei ţări, nici ei n-au fost coşbuciani, ci cei mai încărnaţi eminesciani. Socialiştii au cântat şi ei regretul după ceva pierdut, şi, când au cântat pe ţăran, nu l-au cântat nici ei ca pe un om, ci ca ceva poetic, au cântat ţăranul-refugiu, cum au cântat natura-refugiu. Ţăranul a fost tratat ca o parte din natură, a fost o consolare de artificialitatea vieţii de oraş, n-a fost nici lumea normală a poetului, ca pentru Coşbuc, nici clasa care se ridică la luptă. Eminescianii de toate felurile au fost ţăranofili în acest sens. Toţi au poetizat ţăranul-refugiu, ca şi natura-refugiu. Şi cred că acestei poetizări i se datoreşte în bună parte socialismul generaţiei trecute.

Eminescianul a dispărut de câţiva ani. Se mai observă din când în când câte un întârziat, câte un demodat, dar aceştia nu sunt din cei mai talentaţi.

A apărut un nou curent, sau aşa ceva, un curent realist şi decadent, stiu eu cum să-i mai zic?, însă care desigur nu poate intra în genul literar numit poezie.

Am dat mai sus definiţia poeziei după J. St. Mill. Pentru problema tratată acolo, definiţia era suficientă. Acum trebuie să mai adăugăm ceva.

Cugetarea critică, cercetarea rece e târzie în istoria speciei omeneşti. E nenaturală omului. Cugetarea primitivă e spontană, naturală, este iluzionare, misticism... Poezia însă este, ca şi cugetarea normală şi de toate zilele a omului primitiv, iluzionare şi misticism; acesta e un adevăr banal. Cele mai umile mijloace ale poeziei, metafora şi personificarea, când sunt sincere, de adevărat poet, sunt misticism, sunt înşelare de sine, aruncare de văl albastru peste realitatea tristă şi rece. Iubita nu mai e o femeie ca celelalte, ea nu "le seamănă la umblet şi la port": iluzie; copacii au suflet, vântul e sperios etc.: iluzionare şi misticism...

Şi — netrăinicia acestei opinii nu infirmă, dealtmintrelea, cu totul cele ce vor urma — plăcerea pe care ne-o face poezia se datoreşte faptului că scăpăm pentru un moment de povara cugetării reci, pentru că ne întoarcem un moment la chipul de a cugeta natural omului, la cugetarea primitivă, spontană, iluzionară şi mistică, întocmai cum celor de la oraş ne place natura, pentru că găsim într-însa mediul nostru firesc, al animalului primitiv, pentru că ne întoarcem într-însa după o lungă absenţă... După o absenţă de multe generaţii, cât e vorba de rasă, şi de mulţi ani, cât e vorba de individ.

Poezia e refugiul în cugetarea naturală omului.

Şi atunci, "poeţii" aceştia de azi, care parcă anume se pun să ridice vălul albastru de pe lucruri, să analizeze sentimentul, să scoată la iveală toate acele resorturi ale

sufletului, din lucrarea ascunsă a cărora tocmai rezulta iluzia, să vadă în lacrimi o cutare combinaţie chimică — şi care simt cea mai mare plăcere să ne arate subt iluzia amorului trebuinţa bestiei şi în bătaia razelor de lună reflectarea razelor acelui corp incandescent numit soare — oamenii aceştia ştiinţifici, ucigaşii iluziei şi ai misticismului, în loc să ne întoarcă prin scrisul lor la acea cugetare care e poezia, ne silesc prin toate chipurile să cugetăm şi mai rece şi mai reflexiv la lucrurile naturii şi ale vieţii, ne îngreuiază şi mai mult povara cugetării analitice reflexive.

Generaţia tânără de până mai dăunăzi s-a iluzionat. Unii idealizau trecutul (romantismul pur eminescian), alţii idealizau viitorul (romantismul viitorului, socialismul). De la o vreme, generaţia tânără (bineînţeless, în alte exemplare) se obosi de idealizat trecutul şi viitorul; curentul eminescian în literatură şi socialismul în politică dispărură în acelaşi timp. Aceste două curente romantice, tot atât de utopice, produse de aceeaşi cauză, s-au născut şi au murit, fireşte, în aceeaşi vreme. Când tinerimea s-a săturat de idealism şi utopie, s-a aruncat asupra prezentului “trist şi rece”, “s-a dus la Canossa” şi a început şi aici un fel de idealizare: idealizarea lipsei de ideal, a lipsei de iluzie, idealizarea disecării sentimentelor. Obosiţi de utopie, reîntorşi la prezentul trist şi rece, care nu poate fi idealizat, s-au aruncat cu toată furia împotriva iluziei şi au început s-o disece cu scalpelele lor — pe această duşmană. Şi atunci am văzut poeţi (căci aşa-şi zic ei) versificând, în limba în care au scris Eminescu şi Creangă, admirabila stratagemă de a se baricada în lupanare împotriva lui “Kamadeva”.

## O PRELUCRARE A LUI EMINESCU[1]

Dacă nu ne înşelăm, dl Radu Sbiera e, după Petrino şi Bondărescu, al treilea bucovinean care dă publicului român un volum de versuri[2].

Un scriitor din Bucovina trebuie tratat cu indulgenţă. O licărire de cultură naţională acolo trebuie preţuită. Totuşi, nu putem să arătăm aici un entuziasm faţă de volumul dlui Radu Sbiera.

Volumul acesta este, mai înainte de toate, o neîndemânatică prelucrare a lui Eminescu. Dar el este rezultatul unui proces intelectual foarte curios şi interesant, care ar merita să fie cercetat într-un lung studiu de psihologie şi de stilistică.

Noi ne vom mărgini să indicăm pe scurt şi cu un exemplu, două, procedeele mai caracteristice prin care dl Radu Sbiera transpune pe Eminescu în ceea ce numeşte d-sa "poezii". Presupunem, în cele ce urmează, că cititorul cunoaşte bine pe Eminescu.

Primul procedeu:

Dl R. Sbiera ia poezii întregi ale lui Eminescu, pe care le reface. *Satira III* a d-sale (Bucureşti, 13 martie 1906,

---

[1] Ni s-a părut că n-ar fi fără nici un interes a alătura aici această scurtă analiză a încercărilor unui eminescian fără talent.

[2] Volumul Radu Sbiera, *Poezii*, Iaşi, 1906.

stil vechi) nu e decât *Scrisoarea III* a lui Eminescu, bine-înţeles coborâtă la ultimul nivel:

Voi, eroi, voinici de modă, înţelepţi şi semizei.
Ce sunteţi decât o gloată de nebuni şi de mişei?
A sunat şi ceasul vostru, banul nu vi se mai trece,
Prea ne-aţi îmbătat întruna cu minciuni şi apă rece!
Fanfaroni, pungaşi de ţară, calpuzani de vechi palavre,
Ce din ţară faceţi bursă, din biserici faceţi havre!

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Şi-apoi petecile ţării le cârpiţi cu cifre calpe
Şi din pielea ei, sărmana, faceţi voi mănuşi şi talpe,
Şi-n joben şi luci de stradă, în orgii de cafenele
Şi-n saloane îngropaţi voi a poporului grea jele...

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Voi aveţi neruşinarea să vă ziceţi patrioţi,
Când prădaţi averea ţării pe furiş ca nişte hoţi?

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Voi sunteţi stăpânii ţării, descendenţi de vechi romani?
Scamatori ce-nşală ţară şi popor, vechi şarlatani.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
O, strămoşi cu obiceiuri româneşti şi voievozi,
Aţi ajuns să fiţi o mască pentru-aceşti mişei, nerozi,
Cari vă mestecă[1] în gură toată ziua, noaptea toată,
Şi cu voi ei îşi acopăr tot deşertu-n care-noată!
O, Mihai, ce stai călare pe un roib, şi-ţi zic viteaz,
Şi-ai privit cu ochii-n lacrimi la nebunii cei de azi,
Cum de pala-ţi nu s-ascute, calul tău nu prinde vânt
Şi în glas de tunuri multe nu le sapi un greu mormânt?
Voi, ce nu mai sunteţi vrednici să vă zicem noi români.
Stârpituri de falā veche, pocituri de vechi stăpâni...

---

[1] Interesant proces intelectual: "mestecând veacul de aur în noroiul greu al prozei" din Eminescu... Tirania cuvântului, ajuns simbol!

Al doilea procedeu:

Dl R. Sbiera combină bucăţi din diferite poezii ale lui Eminescu prelucrându-le: în a d-sale *Luna, luna mă omoară!...*, versurile:

De la strunga cea din vale urcă tânguiri de clopot
Şi tăcerea din văzduhuri se cutremură de-un ropot

sunt prelucrate după *Călin* al lui Eminescu, iar cele ale d-sale, care urmează imediat:

Iar talanga-n glas de-aramă mii de simţuri ea învie
Şi din noaptea nefiinţei scoate-n viaţă iar o mie,

după *Scrisoarea I* a lui Eminescu; apoi:

E atâta poezie...

a d-sale e din *Scrisoarea IV* a lui Eminescu ("atâta vară-n aer"), şi tot de aici:

Ea [luna] din ceruri o cărare până în pământ durează,

imagine falsă, căci la Eminescu "cărarea" pe care o face luna e pe lac, ceea ce are un înţeles.

În *Satira I*, dl R. Sbiera se întreabă:

De ce nu scriu?...

ca şi Eminescu în *Scrisoarea II*. Ideea e aceeaşi, dar d-sa ia şi din alte bucăţi. Aşa versurile

Când omul pentru el e tot, şi totul pentru el nimic,
Şi crede, ştie, jură toate că sunt în degetul său mic,
Când el, un punct din univers, chiar universul, lumea-ntreagă
În cap el spune că cuprinde, că el o leagă şi-o dezleagă etc.

sunt prelucrarea unor versuri din *Scrisoarea I* a lui Eminescu. Tot din *Scrisoarea I* a lui Eminescu sunt şi versurile dlui R. Sbiera:

Dar când a morţii coasă rece sălaş îi dă puţine scânduri etc.

Aşadar: *De ce nu scriu?* — e problema din *Scrisoarea II* a lui Eminescu; răspunsul îl dă dl Sbiera arătând micimea omului (a savantului), după *Scrisoarea I* a lui Eminescu... Şi sunt aici şi bucăţi din *Scrisoarea III* a lui Eminescu, ca, de pildă, versurile:

Şi cine-s ce din înălţimea monoclului de sumeţie
Privesc horţiş . . . . . . . . . . . .

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Eroi născuţi în zodia virginelor de cafenele
Cu idealu-nchis în pungă şi-n foşnet surd de scumpe rochii.

În *Potopul* dl R. Sbiera vorbeşte de:

Dumnezeu-cerescul tată, care toate le-a făcut,
Dară el nici ani nu are, nici sfârşit, nici început,

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
El, bătrânul fără vârstă, tatăl lumii fără tată etc.,

versuri prelucrate după *Scrisoarea I* a lui Eminescu. Apoi, mai departe, în aceeaşi poezie a dlui R. Sbiera, găsim şi "neamul Cain" ( din *Scrisoarea IV* a lui Eminescu) etc.

Al treilea procedeu:

Dl R. Sbiera ia factura, tonul lui Eminescu. Procesul intelectual aici e foarte curios. Iată, de pildă, poezia *Măi ciobane*, în care împrumutul este mărturisit prin moto ("Las'arhimandritului/ Toată grija schitului,/ Lasă grija sfinţilor/ În sama părinţilor!" *Eminescu*). În acest *Măi ciobane*, dl Sbiera scrie o, cum să-i zic?... o transpunere a *Doinei* lui Eminescu:

Măi ciobane de la stână,

. . . . . . . . . .
Lasă-n sama vântului

Toată grija cântului,
În sama copoilor
Toată grija oilor...

transpunere jignitoare, căci “copoilor” a dlui Sbiera e în locul “sfinţilor” din Eminescu!...

Dar iată un caz mai curios. E vorba de grozăvia poporului. Citez puţin, din economie de spaţiu:

...Ce, cu ceasul care trece, se apropie şi vine,
Şi tot creşte şi se înflă, golu-n lume de îl împle
Şi fiori de rele şoapte se lovesc de-urechi şi tâmple.
Şi din patru părţi a lumii se porneşte o furtună,
Vâjâlie (?) cu vântoase urlă, şuieră şi tună,
Şi la mijloc se încinge un vârtej de uragane,
Ce se-ncaieră la trântă, luptă de oştiri duşmane;
Vifor, viscole şi vânturi vâjâie, vuiesc în vaier etc.,

în care visul lui Baiazid, puţin, dar mai ales lupta de la Rovine din *Scrisoarea III* a lui Eminescu au servit dlui Radu Sbiera ca inspirare...

Nu mai stăruim asupra faptului (care ar fi “al patrulea procedeu”) că dl Radu Sbiera utilizează pretutindeni idei, cuvinte, imagini din Eminescu... E vorba de *Scumpa Bucovină!...?* Desigur, vom găsi că peste Bucovina:

...prisos de-omidă se aşterne,

care e o parafrazare a cunoscutelor versuri din *Doina* lui Eminescu: “Din Boian la Vatra Dornii? Au umplut omida cornii”.

Două bucăţi are dl Sbiera mai puţin rele: această *Scumpă Bucovină*! şi *Sus pe bolta albastră....* Încolo — Prozaism:

Şi privirea ce-mi zbura
Încolo şi încoace,
A-ngheţat, şi-urechea mea
Aude numai toace.
Toace de dureri şi chin
Şi alta nu simţeşte... etc.

(Dar pentru capitolul "prozaism" pot servi, dealtmintrelea, toate citaţiile de mai sus.)

Lipsă de gust:

Şi-un bilet mă pun să-ţi scriu
Cu a ochilor cerneală,
Genele-s condeiul viu...
Buzele mi-s sugătoare,
Şi coperta al meu piept.
Marcă, gândul ca să zboare
L-al tău sân scrisoarea drept...

Spirit ca acesta:

După ele-mbla întruna
Cât era voinic holtei:
Dar de când i-au pus cununa,
Nu-i plac chipuri de femei!

Verbiaj:

Imposibil de citat.

Citaţiile ar ocupa pagini întregi. (Dealtfel, tot ce s-a citat până aici poate servi ca exemplu.) Să consulte cititorul, de pildă: paginile 58 şi 59 din *Satira I*; p. 92, 93, 94 din *Potopul*.

Nu voi da decât un vers, spre a se vedea acest verbiaj:

Jale, geamăt, strigăt, urlet, vaiet, ţipăt, bocet, plâns...

În *Potopul*, din cauza verbiajului neînfrânat, dl Sbiera ne vorbeşte, în vremea potopului, de:

> Prin bordeie şi palate, prin saloanele feerici!!! etc., etc.

Acelaşi verbiaj şi aceeaşi lipsă de talent îl fac pe dl Sbiera să înjure ca în gazetele de provincie, când satirizează: "nebuni", "mişei", "minciuni", "fanfaroni", "pungaşi", "calpuzani", "bezmetici", "hoţi", imitând şi aici pe Eminescu — vehemenţa acestuia, dar scoborând-o la nivelul cel mai de jos. Apoi, o "critică socială" de un... pesimism care vrea să fie ca al lui Eminescu.

Exemple pentru acest pesimism:

— Familia?

> Faţă-n faţă cu altarul stă un mire şi-o mireasă.
>
> . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
>
> Dară ei, când el [preotul] înşiră rugăciuni de cununie,
> Gândul şi-l trimit'nainte la divorţul ce-o să vie.
>
> . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
>
> Pe subt gene la cucoane el se uită mişeleşte,
> Ei îi place de pe-acuma altul, şi abia aşteaptă
> Ca să treacă ziua nunţii şi să fie mai deşteaptă
> În alegeri rafinate şi-n a dragostelor râuri...

Dar a murit bărbatul:

> Când prohodul lângă raclă-i cântă preotul şi psaltul,
> Tânăra vădană, biata, dintr-un leşin cade-n altul!...

Urmează câteva ironii la adresa durerii prefăcute a vădanelor, apoi:

> Nici un an nu trece bine — şi vădana desperată
> Veselă iar se mărită, cu speranţă încărcată...

— Prietenia?

Dragostea de-amic şi frate este dragoste de şarpe.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

La colegi de funcţiune cauţi tu sinceritate?

Şi mai departe... Explicaţia e simplă: voind să faci satiră vehementă ca Eminescu şi neavând nici superbul şi profundul lui sentiment de indignare ori dispreţ, nici talentul lui — dar voind totuşi să ai şi una, şi alta —, te dedai la exageraţii de limbaj, că doar-doar îţi vei da ţie şi altora impresia că simţi. Şi aceasta, o acordăm, se face aproape inconştient.

Dacă un Popovici-Bănăţeanu, fire melancolică şi suflet de artist, a găsit în Eminescu expresia melancoliei sale, pastişându-l cu talent — dl Radu Sbiera, fire mai aprinsă, dar fără sufletul artist, a găsit în acelaşi Eminescu expresia sentimentelor sale vehemente şi l-a pastişat fără talent.

## “POSTUMELE” LUI EMINESCU

Obiceiul de a publica manuscrisele oamenilor mari, după moartea lor, există pretutindeni. E, fără îndoială, ceva nedelicat în această exhibare a intimităţilor bieţilor morţi, şi, desigur, nu e unul care, dacă ar învia, n-ar fi adânc jignit că i-a dat în vileag bucăţile pe care le-a crezut nevrednice de el însuşi, ori brulioanele, din care putem vedea chinul de a crea, din care putem cunoaşte ce idei, banale adesea, şi ce formă, stângace de cele mai multe ori, au izvorât întâi de subt pana scriitorului. Dar această nedelicateţe este scuzată prin interesul pe care îl prezintă manuscrisele poeţilor pentru cercetătorii literari. Aşa că, din acest punct de vedere, publicarea manuscriselor lui Eminescu este îndreptăţită şi este folositoare. Publicarea lor, însă, în colecţia “autorilor clasici”, ca “poezii de Eminescu” nu poate fi justificată. Dacă pentru oamenii din generaţia trecută adevăratul Eminescu este şi rămâne acela din ediţia Maiorescu, apoi pentru generaţia tânără, care a avut de la început în mână două volume de Eminescu, “Eminescu” este altul. Am văzut mulţi tineri citind pe Eminescu, indiferent din volumul cel vechi ori din cel nou, de “postume”. Evident că în mintea acestora există un alt Eminescu decât în mintea oamenilor de la sfârşitul veacului trecut.

Şi e nedrept. Eminescu nu e, nu poate fi altul decât cel

ce a voit să fie el însuşi. Tot ce n-a voit să fie e foarte util pentru priceperea poetului, dar nu e adevăratul Eminescu. Acolo unde Eminescu n-a pus toată arta sa, nu mai este el. Avem noi dreptul să rostim vreo părere asupra talentului lui judecând după vreo “postumă“? Am putea judeca, de pildă, pe Eminescu ca traducător după sonetul *Veneţiei* din “postume”, în care ne e redată sugestiv “moartea” Veneţiei, când în varianta definitivă e redată atât de fericit? Am putea să spunem că poetul Eminescu a fost uneori trivial (cum e în unele postume), când acel Eminescu, ce a voit însuşi să fie, n-a fost niciodată trivial? Am putea spune că Eminescu a fost, ca poet, un patriot-optimist (ca în unele “postume”), când, în ceea ce a voit să fie, în acela cum singur s-a dat lumii, n-a fost patriot-optimist? Am putea spune că Eminescu a scris şi poezii ocazionale (căci are în “postume”), când n-a voit să fie un poet ocazional? Etc.

Şi atunci, nu-i aşa că *postumele nu sunt de “Eminescu”?*

Unele “postume”, cele dinainte de 1870, ne dau în adevăr talentul întreg al lui Eminescu dinainte de 1870. Acele poezii, o ştim din compararea cu cele publicate de el în acelaşi timp, sunt aşa cum le putea scrie Eminescu pe acea vreme. În ele, Eminescu a pus tot ce putea face mai bine atunci. E întreg Eminescu adolescent.

Dar “postumele” de după 1870, din perioada sa de strălucire, şi care-s aşa de inferioare poeziilor publicate de el în aceeaşi vreme, sunt, evident, aruncări pe hârtie, impresii şi note, dacă voiţi, bucăţi la care nu a lucrat cu tot dinadinsul, în care el n-a pus toată arta de care era capabil. Există unele, ca *Demonism*[1], care nu sunt măcar versificate.

[1] Întâi în ediţia Ilarie Chendi *Poezii postume*, Minerva, 1905.

Aceste bucăţi pot fi considerate ca material poetic. Şi aşa le-a considerat şi Eminescu, căci tot ce e mai frumos în el a utilizat în alte bucăţi, în cele definitive.

Aşa, de pildă, în poezia definitivă *Te duci...* Eminescu a utilizat imagini şi versuri din cinci "postume" din acest volum; în *Despărţire*, din trei postume; în *Lasă-ţi lumea...*, din două postume; în *Scrisoarea I*, din şase postume; în *Scrisoarea III*, din două postume; în *Scrisoarea IV*, din patru postume; în *Rugăciunea unui dac*, din trei postume; în *Din valurile vremii...*, din trei postume; în *S-a dus amorul...*, din două postume; în *Pe lângă plopii fără soţ...*, din două postume; într-un *Sonet*, din o postumă: în *Glossa*, din o postumă; în *Povestea teiului*, din trei postume; în *Dorinţa*, din o postumă; în *Călin*, din trei postume; în *Freamăt de codru*, din o postumă; în *Se bate miezul nopţii...*, din două postume; în *Împărat şi proletar*, *Luceafărul*, *Adio*, *Strigoii*, din câte o postumă...

Nici una din aceste "postume", utilizate de Eminescu, nu e variantă a poeziei definitive (variantele nu le-am socotit aici). Sunt poezii cu alte subiecte, la care Eminescu a renunţat, utilizând din ele ce i s-a părut mai frumos, salvând, am putea zice, ce i s-a părut mai preţios. Din unele a utilizat (înfrumuseţând) o imagine, din altele un vers, din altele mai multe versuri, din altele strofe întregi.

Şi invers: din una şi aceeaşi postumă, Eminescu a utilizat versuri în mai multe din poeziile sale definitive. Exemple: din postuma *Ah, cerut-am de la zodii*, Eminescu a utilizat versuri în *Călin* şi în *Dorinţa*; din postuma *Luna codrii îi pătrunde*, a utilizat versuri în *Freamăt de codru* şi în *Lasă-ţi lumea...*; din postuma *Prin a ramurilor mreajă*, a utilizat în *Povestea teiului* şi în *Lasă-ţi lumea...*; din postuma *Renunţarea*, a utilizat idei şi imagini în *Te duci...*,

în *Rugăciunea unui dac* şi în *Din valurile vremii...*; din postuma *Mureşanu*, a utilizat în *Se bate miezul nopţii...* şi în *Împărat şi proletar*; din postuma *Gemenii*, a utilizat în multe poezii şi în special în *Scrisoarea IV*, în *Scrisoarea I*, în *Se bate miezul nopţii...* şi în *Rugăciunea unui dac*; din postuma *Diamant din nord*, a utilizat în *Scrisoarea IV* şi *Scrisoarea I*; etc.

E clar, deci, că Eminescu, după ce a utilizat ce i s-a părut mai bun, a inutilizat pentru totdeauna bucata utilizată. A aruncat-o la coş, cum s-ar zice.

Şi încă o dată, publicarea celor aruncate la coş e interesantă numai pentru cercetători. Dar această publicare trebuie făcută cu socoteală: să se dea bucăţile ca ceea ce sunt, ca brulioane, nu ca "postume" ale lui Eminescu.

În alte literaturi, "postumele" sunt postume (postumele lui Vigny, de pildă, sunt partea cea mai frumoasă a operei sale), iar încercările părăsite sunt brulioane.

Dintre cele vreo 120 de "postume" din acest volum, câteva sunt variante ale poeziilor sale; vreo 45 sunt bucăţi pe care Eminescu le-a utilizat în poeziile definitive; vreo 20 sunt anterioare anului 1870, din vremea când poetul nu se formase; rămân vreo 50, a căror dată n-o ştim, dar a căror epocă o putem determina.

Multe din aceste 50 de "postume" au un caracter ocazional — gen în care Eminescu n-a publicat.

Dar şi acestea i-au servit poetului ca material, căci şi acestea (ca şi cele din care a utilizat fragmentele), dar mai ales acestea, sunt notări de impresii momentane — o întâlnire, o vorbă, o amintire —, consemnarea fără pretenţie a unor evenimente mărunte ale vieţii sale, ori ale sentimentalităţii sale. Acest material i-a servit pentru acele poezii definitive în care îşi exprimă sentimentele *sub specie aeter-*

*nitatis*, în care cel mai liric poet al nostru, şi deci cel mai individualist, ne dă, totuşi, sufletul omenesc în general, ceea ce e etern şi universal în sentimentele omeneşti. În *Rugăciunea unui dac*, de pildă, Eminescu pune în gura dacului (şi deci a oricărui suflet mândru, căzut în "adversitate") versuri din două "postume", în care, spre deosebire de poeziile definitive pesimiste, Eminescu îşi cântă durerea propriei sale vieţi.

Pentru priceperea lui Eminescu "postumele" acestea (ca şi celelalte brulioane nepublicate) sunt interesante.

Eminescu este un eveniment aproape inexplicabil în literatura noastră. El e aşa de mare faţă de predecesorii săi, încât nu mai poate fi vorba de o "evoluţie" a literaturii, ci de o săritură. Căci de la Alecsandri, Bolintineanu şi chiar Alexandrescu, în chip normal nu se putea ajunge la Eminescu. Şi nu vorbesc de conţinutul, de tendinţa operei lui Eminescu. Sărituri, în privinţa aceasta, s-au întâmplat în toate literaturile. Vorbesc numai de artă. Predecesorii săi sunt atât de puţin artişti, şi Eminescu e un atât de mare artist! El a moştenit atât de puţin şi a creat atât de enorm de mult! Şi această săritură părea şi mai mare pe vremea când nu se cunoştea decât opera sa, care începe cu *Venere şi Madonă* (ediţia Maiorescu). De când însă cunoaştem bucăţile anterioare *Venerei şi Madonă* (din ediţia Şaraga, şi acum, din aceste "postume"[1]), putem asista la evoluţia ce a făcut-o Eminescu, care este în acelaşi timp evoluţia literaturii române însăşi, de la Alecsandri—Bolintineanu până la Eminescu, evoluţie întâmplată însă în activitatea unui singur om, care e Eminescu: Eminescu

[1] În 1908 apărea volumul *Eminescu, Poezii postume*, Buc., Minerva, îngrijit de Ion Scurtu.

adolescentul, cel de până la *Venere şi Madonă*, este scriitorul care face evoluţia literaturii române de la Alecsandri până la ceea ce înţelegem prin “Eminescu”.

Adolescentul Eminescu începe cu exerciţii în versuri, în care îl vedem influenţat de Eliade, de Alecsandri şi mai ales de Bolintineanu — şi uneori chiar de Conachi. Sentimentele sale sunt vagi, fără vlagă şi chiar afectate, ideile banale, subiectele ocazionale, imaginile nelămurite şi exagerate. Nimene n-ar fi putut prevedea după începuturile acestea pe autorul de mai pe urmă al lui *Călin*, al *Luceafărului*, al *Scrisorilor*. Dar, de la o vreme, Eminescu se emancipează de modelele sale.

În *Mureşanu*, de pildă, care ni se spune că e din 1869, apare deja “Eminescu”. Desigur, această bucată n-are încă acea înălţime neasemănată de concepţie şi acea fermitate de expresie, caracteristice operei genialului poet, dar un cunoscător bun ar fi putut prevedea pe autorul *Scrisorilor*.

Dealtmintrelea, chiar în perioada de strălucire, care începe cu *Venere şi Madonă*, încă observăm mai multe faze: faza de tranziţie (de la *Venere şi Madonă* până la *Egipetul*), perioada de maturizare (de la *Egipetul* până la *Rugăciunea unui dac*) şi, în sfârşit, perioada de plenitudine a tuturor însuşirilor sale.

De la poezia închinată lui Aron Pumnul şi până la *Luceafărul* este evoluţia pe care o face poezia română de la versificaţia fără artă (a acelora cântaţi în *Epigonii*) până la arta pură.

După această evoluţie, adică după Eminescu, va fi ridicol cine va mai scrie ca Alecsandri sau ca Bolintineanu. Dar aproape nimeni nu va mai îndrăzni să scrie aşa.

Evoluţia lui Eminescu până la 1870, pe lângă o evoluţie literară, în sensul în care am vorbit, ne mai arată şi evolu-

ţia concepţiei lui Eminescu asupra vieţii, care corespunde, dar anticipativ, evoluţiei spiritului unei întregi categorii sociale, a “intelectualilor”: trecerea de la optimismul generaţiei de la 1840 la pesimismul generaţiei de la 1880.

Concepţia asupra vieţii Eminescu şi-a expus-o cu strălucire în *Împărat şi proletar*, în *Scrisoarea I* şi în alte câteva poezii — dintre care nu face parte *Mortua est!*, în care eu nu cred, pentru că o socot “compoziţie” şi-mi aminteşte *O fată tânără pe patul morţii*, al cărei ritm dealtfel îl şi are — şi care mi se pare un ultim ecou al influenţei lui Bolintineanu asupra lui Eminescu. În *Scrisoarea I* şi în *Împărat şi proletar*, Eminescu, plecând de la consideraţii metafizice, dar mai cu seamă de la concepţia egoismului total şi ireductibil al sufletului omenesc, decretează pentru totdeauna mizeria iremediabilă a omului. În *Mureşanu*, din care a extras mult în *Împărat şi proletar*, deşi nu e încântat de *alcătuirea* (să se bage bine de seamă) a omenirii, alcătuire care dă naştere nu numai suferinţei, ci şi răutăţii tuturor oamenilor de pe orice treaptă socială, Eminescu rămâne totuşi nestrămutat în credinţa progresului omenesc. În această lungă bucată a scris Eminescu strigătul de revoltă al proletarului, pe care l-a pus apoi în *Împărat şi proletar*. Dar în *Mureşanu* acest strigăt nu e urmat de trista constatare că:

> Se petrifică unul în sclav, altu-mpărat,

ci de mărturisirea posibilităţii “mai bine” -lui. E interesantă o notiţă scrisă de Eminescu ulterior, sub titlul acestei poeme: “*Am scris-o într-un timp când sufletul meu era pătruns de curăţenia idealelor, când nu eram rănit de îndoială*“.

Această credinţă în bine se arată şi în alt chip: prin

frecvenţa notei patriotice din bucăţile din acea vreme. Chiar în *Mureşanu*, poetul cântă “mărirea” viitoare a patriei.

Mai târziu, în epoca maturităţii, Eminescu rămâne acelaşi adânc patriot, dar patriotismul, în această epocă, va fi pentru el o cauză de tristeţe, de pesimism. Nemaiavând încredere în viitor, el nu va mai crede în “mărirea” patriei, ci va plânge durerile — şi poate pieirea — ei viitoare. Atunci, el va evoca trecutul glorios, dar mai ales cinstit, pentru a-l pune în faţa prezentului trist, pentru a stigmatiza, prin contrast, acest prezent, care e o decădere.

Evocarea trecutului la Eminescu este de o natură cu totul deosebită decât la un Alecsandri ori Bolintineanu. Aceştia evocau gloria trecutului pentru a îmbărbăta pe contemporani. Şi poate, şi mai ales Alecsandri, şi din mândrie naţională. Eminescu evocă mai puţin gloria, şi mai ales cinstea, curăţia vieţii trecute, pentru a scoate în relief mizeria iremediabilă a prezentului. Pe de altă parte, un Bolintineanu şi mai ales un Alecsandri aveau puţin din ceea ce se numeşte sentimentul trecutului. Nu iubeau vremurile vechi pentru poezia lor, ci, cum am spus, pentru gloria lor. Eminescu iubea vechimea pentru vechime. (În poezia sa *Basarabii şi Muşatinii* nu sunt numai mărimea trecutului faţă cu micimea prezentului, ci şi albastrul perspectivei unui trecut îndepărtat.) Aceasta e aşa de adevărat, încât, fără a mai vorbi de “regii asiri” pe care-i evocă de mai multe ori Eminescu, ori de *Egipetul*, vom aminti ceea ce am putea numi *dacismul* său. Eminescu e preocupat de daci, îi admiră, îi poetizează. Se cunoaşte, îndeobşte, *Rugăciunea unui dac*. Dar de la el a mai rămas un fragment dintr-o poemă admirabilă, *Decebal*, o poemă

*Gemenii* (publicată în “postume”) etc... Iar într-o “postumă“ (*În metru antic*), găsim o expresie caracteristică:

> Cum pe dulcea-i liră Horaţ cântat-au,
> Astfel eu cercai să te cânt pe tine,
> Încordând un vers tânguios în graiul *Traco-romanic*.

Acest dacism este o notă caracteristică poeziei lui Eminescu. Şi nu-l mai găsim, pe cât ştiu, ca însuşire esenţială, decât în unele bucăţi, mai ales în *Piatra Teiului*, ale lui Alecu Russo (alt moldovan). Dacă am voi să facem antropologie şi, întemeindu-ne pe cercetările dlui Onciul, care spune că dacii au rămas în munţii nordici ai Moldovei, am găsi, poate, în acest dacism al moldovenilor, glasul sângelui. Dar nu aceasta e cauza. Cauza este, cum am spus, iubirea de vechime, puternică la Eminescu, ca şi la Alecu Russo — şi ce poate fi mai poetic, în poezia trecutului românesc, decât amintirea străvechilor daci, care au trăit cândva prin munţii şi văile noastre. Iar lipsa acestui dacism la ceilalţi poeţi, care au evocat trecutul, se explică nu numai prin lipsa de sentiment poetic al trecutului, ci şi prin concepţia lor naţională: persistenţa dacilor a fost negată cu îndărătnicie de naţionalismul de acum 40—50 de ani, căci admiterea acestei persistenţe însemna recunoaşterea amestecului sângelui dac în cel roman al coloniştilor, şi naţionaliştii din acea vreme aveau oroare de acest lucru. Şi dacă acest dacism îl găsim la scriitorii moldoveni, aceasta se datoreşte faptului că în Moldova latinismul a fost mai slab, aproape nul. Vă închipuiţi pe un purist ardelean, ori pe un discipol al lui, muntean, poetizând pe daci, “strămoşii” românilor?

Un caracter deosebit al “postumelor” este umorul de nuanţă veselă. Câteva trăsături vesel-umoristice se găsesc

şi-n poeziile definitive ale lui Eminescu: în *Pajul Cupidon*, în *Luceafărul*, în *Scrisoarea IV*[1]. Dar în "postume" acest element e mult mai frecvent. O "postumă", din care Eminescu a scos partea cea mai poetică din *Scrisoarea IV*, se isprăveşte glumeţ, este un fel de mistificare (vezi mai jos). Din acest punct de vedere, citirea "postumelor" chiar surprinde. Cunoaştem un Eminescu adânc sentimental, grav, chiar posomorât, amar-umorist când e umorist — şi acum descoperim un Eminescu glumeţ până la mistificare. Dar cei care l-au cunoscut ne-au spus cu toţii că Eminescu avea un temperament neegal. Caragiale ne-a spus că era "vesel şi trist; comunicativ şi ursuz; blând şi aspru" etc.; şi aiurea, că era: "melancolic şi pasionat, deşi în acelaşi timp iubitor de veselie şi de petreceri uşoare..." — că era, deci (citez pe Schopenhauer), un *dyscolos*, un om la care "preponderenţa abnormă a sensibilităţii produce inegalitatea dispoziţiei, periodic o veselie exagerată, iar de regulă predominarea melancoliei". Şi cum caracterul fundamental al sensibilităţii lui Eminescu era melancolia — veselia, ea, desigur, era întâmplătoare, dacă nu cumva era, şi ea, uneori, un strigăt de disperare, căci nu puţini oameni cheltuiesc, în accese de veselie, cea mai strălucită şi mai exuberantă vervă în momentele cele mai triste ale vieţii lor. Versurile din *Sărmanul Dionis* sunt un exemplu desăvârşit de vervă strălucită, aparent veselă, produsă de adâncimea tristeţii.

Şi în multe din "postume" — din aceste notări de impresii ocazionale —, găsim umor, căci "postumele" oglindesc, în justă proporţie, momentele de tristeţe şi de veselie ale vieţii lui Eminescu, o tristă veselie uneori.

[1] Şi, mai mult încă, în proza lui, în *Sărmanul Dionis*, în *Cezara* şi, mai cu seamă, în frumoasa schiţă *La aniversară*.

În poeziile sale definitive, cum am spus, nu mai găsim decât foarte rar această notă umoristică. În poeziile sale definitive, Eminescu n-a pus decât ceea ce era fundamental, am putea spune adevărat, în personalitatea sa. Din notarea impresiilor ocazionale, Eminescu a extras ceea ce a fost esenţial acestei adevărate personalităţi. Din "postuma" amintită, pe care a utilizat-o în partea cea mai poetică din *Scrisoarea IV*, el a extras poezia romantică medievală, de care era îndrăgostit, şi a lăsat umorul, care era întâmplător, pus acolo poate într-un moment de ironie, datorită cine ştie cărei decepţii de iubire, decepţie care l-a făcut atunci, în acel moment, să ia în bătaie de joc efuziunile iubirii. Eminescu, s-ar putea zice, era dintre acei oameni în care apare intimitatea profundă şi devin cu adevărat ei atunci când iau ipostazul de autori.

Acest umor, pe care-l găsim în "postumele" sale, este, oricum, dovada unei forţe vitale care rezistă pesimismului.

În această ordine de idei, "postumele" ne servesc să lămurim un lucru.

Poeziile lui Eminescu, din punctul de vedere al atitudinii faţă cu viaţa, sunt de două feluri. Poeziile sale filozofice, am putea spune teoretice, sunt ale unui mizantrop: *Scrisorile I* şi *IV*, *Împărat şi proletar*, *Glossa* etc. Poeziile de iubire, dimpotrivă, sunt ale unui idealist. În pesimismul lui Eminescu este, cum s-ar zice, o lacună. Dacă Eminescu nu e un pesimist consecvent, aceasta se datoreşte tonului poeziilor sale de iubire (mai ales celor dinainte de 1880). Şi acest lucru se vede şi mai bine în "postume". Ba încă Eminescu ni-l spune singur într-una:

> Am blestemat viaţa în însuşi al ei miez,
> Ci tu, intrând în visu-mi, te binecuvântez.

E drept însă că în *Scrisoarea IV*, când

> Organele-s sfărâmate şi maestrul e nebun,

Eminescu face teoria schopenhaueriană a iubirii...

O importanţă deosebită au "postumele" pentru luminile ce aruncă asupra compoziţiei lui Eminescu. Ele ne fac să asistăm la chinurile creaţiunii marelui nostru poet — indiscreţie, desigur, dar foarte utilă pentru cunoaşterea mai adâncă a lui Eminescu.

Şi ce departe suntem, după ce comparăm aceste "postume" cu poziţiile lui definitive, de naiva concepţie că un poet compune, ca un halucinat, într-un moment de supremă inspiraţie. "Postumele", şi încă mai bine cele nepublicate, ne arată un om veşnic în căutarea formei tot mai perfecte; veşnic în căutarea expresiei proprii, unice; veşnic sacrificând expresii îndoielnice, versuri imperfecte, strofe în care simţirea i se pare diluată, bucăţi întregi chiar, din care nu salvează decât câteva expresii fericite; zgârcit, în acelaşi timp, cu imaginile fericite, pe care le utilizează uneori după mulţi ani. Iar din fericita alegere pe care o face între imaginile din "postume", din fericita perfecţionare a imaginilor alese, se vădeşte minunat puternicul simţ de autocritică şi fineţea gustului său.

Iar toate acestea, la un loc, ne arată înalta conştiinţă artistică a lui Eminescu, ne arată cum prin acest om literatura românească a făcut o evoluţie enormă. De acum înainte, literatura devine artistică, nu ca în perioada precedentă Alecsandri—Bolintineanu, când forma este neîngrijită, când scriitorii, cu gândul mai mult să "îmbogăţească" literatura şi să cânte anumite idealuri, sunt indulgenţi cu sine înşişi, scriind mereu, când mai bine, când mai rău, cum dă Dumnezeu...

De la Eminescu, această “artă poetică“ este compromisă. De acum înainte, toţi scriitorii, şi cei de talent şi cei fără talent, au forma bună, şi în opera lor nu mai găsim, alăturea de bucăţi corecte, bucăţi ridicole, ruşinoase, ca în opera predecesorilor lui Eminescu.

Şi nu vom exagera, credem, dacă vom spune că Eminescu este părintele literaturii artistice române.

Ni se pare interesant să arătăm geneza cel puţin a unei poezii a lui Eminescu, cu ajutorul “postumelor”, rămânând ca cineva să facă un studiu complet asupra poeziilor lui, din acest punct de vedere.

Aleg *Scrisoarea IV*. Presupunem că cititorii o cunosc bine. Iată versurile din “postume” utilizate de Eminescu în această *Scrisoare* (sunt cele subliniate):

. . . . . . . . . . . . . . . . .
Şi dealuri departe pe-o linie clară
Însamn-a lor umeri pe cerul de sară,
Cu stâncile negre-ruine strivite,
*Cu muchile-n lună frumos zugrăvite.*

*Şi par urieşi ce-ntr-un cuib de balaur*
*Păzesc o măreaţă comoară de aur,*
Căci luna ce-n dosul lor roşă răsare
Comoară arzândă în noapte se pare.

Uimit *Cavalerul* priveşte la lună,
Dumbrava şopteşte, izvoarele sună,
Aruncă toiage de raze de neauă
*Şi albă-n ferestre e orice perdeauă.*

*Încet cavalerul s-apropie-n zvonul*
*A undelor palizi... zăreşte balconul,*
*Cu frunze-ncărcatu-i, prin grile în glastre*
*Cu roze de Şiras, liane albastre.*

*Iar papura sună de-al undelor treier*
*Şi-n iarba înaltă suspină un greier...*
Şi vânăta-i umbra, şi rumănă-i sara,
Şi-n dulcea tăcere *răsună ghitara.*

“Văzut-am în visul junie-mi bogată
Un înger — o taină în alb îmbrăcată
Şi fruntea-i înconjur-o boltă de stele
Şi ochii ei limpezi ca moi viorele.

*Apari cu-a ta haină de scumpă mătasă*
*Ce pare-ncărcată de brumă-argintoasă.*
Să văd a ta umbră de lună-nmuietă
În păru-i de aur înalt-mlădietă“.

*S-aude-n balconu-i foşnirea uscată*
*A hainelor lungi de mătasă bogată.*
*Ş-apare prin flori aplecată pe grile*
*Frumoas-arătate a dulcei copile,* Etc.

(Diamant din nord)[1]

*De-odată luna-ncepe din ape să răsaie,*
*Şi pân'la mal durează o cale de văpaie,*
*Pe-o repede-nmiire de unde o aşterne,*
*Ea, fiica cea de aur a negurei eterne.*
*Cu cât lumina-i dulce pe lume se măreşte.*
*Cresc valurile mării şi ţărmul negru creşte.*
Şi aburi se ridică din fund de văi spre dealuri,

[1] Ibrăileanu citează textul acestei postume după o variantă intermediară (1876, Iaşi), cea definitivă purtând titlul *Diamantul Nordului* (Capriccio), 1877. Textul diferă în mare măsură atât de prima (1873—1874), cât şi de ultima (v. ed. Perpessicius Eminescu *Opere alese*, vol. II, Ed. Minerva, 1973, ed. a doua, p. 347).

O insulă departe s-a fost ivind din valuri.
Părea că s-apropie mai mare, tot mai mare,
*Sub blândul disc al lunii stăpânitor de mare.*

(Răsărit de lună)

Se clatin visătorii copaci de chiparos
Cu ramurile negre uitându-se în jos.
*Iar tei cu umbra lată şi flori până-n pământ*
*Spre marea-ntunecată se scutură de vânt.*

(Gemenii)

*Nu am chip în toată voia*
*În privirea-ţi să mă pierd,*
*Cum îmi vine, cum îmi place,*
*Drag copil să te dezmierd.*

*După gât să-ţi pun eu braţul,*
*Cu sărutări să m-adap*
*Şi tăcând... cu ochii numai*
*Să te-ntreb clătind din cap.*

*Să te-ntreb în toată ticna,*
*Gură-n gură, piept la piept:*
*"Tu pricepi ce-ntreb acuma?*
*Îţi sunt dragă? Spune drept!"*

*Dar abia mă-ntind cu botul,*
*Iaca sare clampa-n broască —*
*De mătuşi şi de rudenii*
Dumnezeu să te păzească!

*Întorc capu-n altă parte*
*Şi mă uit în jos smerit:*
*Doamne, nu-i în lumea asta*
*Vrun ungher pentru iubit?*

Haide, tată, haide, mamă,
Dur la deal şi dur la vale,
Ba că “vremea e frumoasă“,
Ba că “ploaia e pe cale”.

*Iară tu suceşti ţigară,*
*Smulgi la fire din musteţi*
Şi-n vorbirea-nteresantă
Torni câte-un cuvânt isteţ.

*Şi ca mumii egiptene*
*Stau cu toţii-n scaun ţepeni,*
*Tu, cu mâinile-ncleştate,*
*Tot cu degetele depeni.*

Iară eu să-mi ascund râsul,
Duc batista mea la nas
Căci dezvolţi atâta spirit
Ca viţelul de pripas.

Şi la ceas mecaniceşte
Înţelept te uiţi şi rece:
“Câte ceasuri?”, toţi întreabă,
“Ceasuri? Şapte fără zece.”

Şi cu mâinile în poale
Ei pe scaune-au înlemnit
*Şi vorbesc de slugi şi cloşte.*
Doamne, tare mi-i urît!

*Şi nu pot în toată voia*
*În privirea-ţi să mă pierd,*
*Cum îmi vine, cum îmi place,*
*Drag copil, să te dezmierd.*

(Iubita vorbeşte)

La versurile nesubliniate Eminescu a renunţat găsindu-le, cu drept cuvânt, că merită să intre în opera sa definitivă (iar pe celelalte le-a înfrumuseţat). Aşa, de pildă, din ultima bucată, Eminescu a renunţat la strofa care începe cu “Haide, tată, haide, mamă“, căci, după evocarea “mătuşilor” şi a “rudeniilor” dintr-o strofă anterioară, această strofă nu e necesară, şi apoi nu este nici de bun-gust, şi este şi în contrazicere cu economia generală a bucăţii. Căci dacă inoportunitatea “mătuşilor” şi a “rudeniilor” evocă o împrejurare vulgară, să-i zicem de mahala, din viaţa îngustă a micii burghezii, viaţă improprie poeziei romantice a iubirii — inoportunitatea “mamei” şi a “tatei”, de care se plânge fata în strofa omisă de Eminescu, dă pe faţă un sentiment suburbian, pe când, pentru economia bucăţii, e necesar să existe un contrast între poezia din sufletul amanţilor şi prozaismul împrejurărilor.

Versurile de la: “Iară eu să-mi ascund râsul” încolo sunt amplificate, în orice caz o îngrămădire inutilă de note, care mai sunt şi prea frivole: în loc să zugrăvească cu amărăciune împrejurările de azi ale iubirii — prin umorul lor şi mai ales prin tonul acestui umor —, ele banalizează sentimentul de revoltă. Aşadar, Eminescu a transformat psihologia şi a înfrumuseţat estetic întreg materialul consemnat altădată.

Tot aşa, din bucata întâia, Eminescu a lăsat la o parte strofa care începea cu: “Văzut-am în visul junie-mi bogată“, pentru că nici viziunea nu e clară (poate nici sinceră) şi, deci, nici forma expresivă.

Acum, să comparăm câteva versuri din cele pe care le-a utilizat Eminescu cu versurile definitive din *Scrisoarea IV*, spre a vedea cum se corecta el din punctul de vedere al expresiei. Aceasta ne va arăta simţul lui de au-

tocritică, gustul lui estetic şi marea exigenţă faţă cu sine însuşi a poetului nostru — setea sa de perfecţiune.

În "postuma" sa, Eminescu zice:

Şi dealuri departe pe-o linie clară
Însamn-a lor umeri pe cerul de sară,
Cu stâncile negre — ruine strivite.
*Cu muchile-n lună frumos zugrăvite.*

*Şi par urieşi ce-ntr-un cuib de balaur*
*Păzesc o măreaţă comoară de aur,*
Căci luna ce-n dosul lor roşă răsare
Comoară arzândă în noapte se pare.

Aceste versuri au devenit în *Scrisoarea IV*:

Luna tremură pe codri, se aprinde, se măreşte,
Muchi de stâncă, vârf de arbor ea pe ceruri zugrăveşte,
Iar stejarii par o strajă de giganţi ce-o înconjoară,
Răsăritul ei păzindu-l ca pe-o tainică comoară.

Eminescu a lăsat versurile de la început, unde e vorba de "dealuri", căci acele versuri sunt cuprinse în cele trei cuvinte: "Muchi de stâncă". A lăsat şi cele două versuri justificative (prozaice chiar şi prin acest caracter): "Căci luna ce-n dosul" etc., concentrându-le în unicul vers lapidar: "Luna tremură pe codri, se aprinde, se măreşte". Prin aceasta nu numai că a scăpat de versul justificativ, care începe cu logicul "căci", dar descripţia a căpătat culoare. În loc de stânci, care par urieşi ce păzesc comoara de aur (=răsăritul lunii), punând stejarii, imaginea devine mult mai frumoasă; iar stejarii păzesc, de-a dreptul, "răsăritul lunii", pe care Eminescu îl compară cu o comoară (şi nu "comoara de aur"), concepţie mai fericită, căci expresia directă are mai multă forţă; metafora, aici, era o

preţiozitate. Epitetul, apoi, de “tainic”, înlocuind pe “de aur”, este mai sugestiv, căci ne evocă, în adevăr, tăcerea nopţii, păşirea înceată a lunii deasupra codrului, misterul naturii într-o noapte de vară.

Am comparat aici primele versuri din prima bucată, ca să încep cu începutul. Cititorul să compare şi celelalte versuri din bucata întâia şi din celelalte bucăţi, şi va găsi exemple şi mai bune de felul cum se corecta Eminescu. Să compare, mai ales, “postuma” a doua de mai sus (*Răsărit de lună*) cu pasajul corespunzător din *Scrisoarea IV*, şi va vedea ce a scos Eminescu din această “postumă“, eliminând, corectând, căutând expresia unică, imaginea clară şi frapantă.

Iar dacă ţinem socoteală şi de variante, atunci ne vom da seama complet de munca creatoare a lui Eminescu. În *Povestea teiului*, de pildă, Eminescu a utilizat trei “postume”, adică trei alte poezii. Dar *Povestea teiului* are şi o variantă, care este o primă redactare, mai puţin reuşită. Poezia definitivă *Povestea teiului* este, deci, corectarea altei bucăţi, care bucată, la rândul ei, conţine material corectat din trei “postume”.

Dar din compararea acestor “postume”, transcrise mai sus, cu *Scrisoarea IV*, se pot vedea şi unele particularităţi, de care am vorbit în partea dintâi a articolului.

Se ştie că *Scrisoarea IV* are două părţi: în prima se cântă amorul romantic medieval; în a doua se zugrăveşte prozaicul amor de azi şi se face teoria — schopenhaueriană — a iubirii, după care urmează versurile în care Eminescu spune că e “sătul de aşa viaţă“. “Postumele”, din care a extras Eminescu o mare parte din materialul *Scrisorii IV*, au ca subiect: prima (*Diamant din nord*, o poveste umoristică): un cavaler, căruia o fată îi spune să-i aducă dia-

mantul din nord dacă vrea să-l iubească, se duce peste nouă mări şi nouă ţări, prin locuri pline de primejdii, de balauri şi şerpi, ca-n poveşti, nu se lasă ademenit de o altă fată frumoasă, găseşte în fundul mării diamantul — se trezeşte deodată sub balconul iubitei sale, căci visase c-a fost după diamant, strănută, căci răcise prin somn, fata râde de "amoru-i prostatec". A doua (*Răsărit de lună*) este un pastel, în care se zugrăveşte acest moment al nopţii. A treia (*Gemenii*) este o poemă în care e vorba de un rege dac. A patra (*Iubita vorbeşte*) este tânguirea hazlie a unei fete că nu o lasă rudele singură cu iubitul ei şi zugrăvirea cu umor, de către fată, a ţinutei stângace a iubitului în faţa rudelor.

Aşadar, din bucăţi care au cu totul alt subiect — şi pe care, storcându-le de tot ce-au avut bun, le-a condamnat —, poetul a extras o altă poezie. Cel mult dacă ultima conţine o parte din subiectul *Scrisoarei IV*, dar şi această ultimă "postumă" se deosebeşte mult, şi caracteristic, de fragmentul corespunzător din *Scrisoarea IV*: aici vorbeşte o fată, în *Scrisoarea IV*, un bărbat. Aici poezia e intimă şi ocazională, în *Scrisoarea IV* e generală, căci nu e vorba de iubirea sa, şi nici a altcuiva, ci de felul şi împrejurările iubirii de azi. Aici e umor vesel, în *Scrisoarea IV* umorul e amar şi numai atât cât e necesar spre a satiriza împrejurările iubirii de azi.

Aşadar, mărginindu-ne numai la *Scrisoarea IV* — pe care am ales-o pentru alt scop —, găsim, în dosul operei perfecte, general omeneşti şi sumbre a lui Eminescu, o altă operă, pregătitoare, cu caracter mai intim, mai ocazional, mai optimist şi mai vesel, din "postume".

Sunt "postume" la care Eminescu a renunţat, păstrând însă din ele câteva versuri, care i-au servit ca punct de

plecare pentru o poezie definitivă întreagă. Aşa, de pildă, din postuma *În metru antic*, Eminescu a luat strofa penultimă şi, în ritmul ei, a scris o altă bucată, poezia definitivă *Odă* (*În metru antic*).

Încă vreo câteva observaţii înainte de a isprăvi aceste puţine note şi impresii asupra "postumelor" lui Eminescu.

Cine a citit articolele politico-sociale ale lui Eminescu a observat că acela care, în poezii, are cea mai curată şi mai estetică limbă românească, în acele articole are o limbă care lasă, adesea, mult de dorit: neologisme curioase, ardelenisme, germanisme în construcţii etc. Nici în "postume" limba lui Eminescu nu e bună. Nu e nici curată şi nu e nici estetică. Cititorul probabil a observat acest lucru chiar şi numai din citaţiile de mai sus, care nu conţin probe din cele mai caracteristice pentru ceea ce voim să arătăm aici.

Se vede că Eminescu s-a luptat mult cu limba. În bucăţile de dinainte de 1870, s-ar putea zice că limba lui e detestabilă. În "postumele" de după 1870 (din perioada de strălucire), limba e mult mai bună, dar cu mult mai prejos decât în poeziile publicate din acelaşi timp. Se vede că Eminescu, şi în privinţa limbii, se corecta, făcea selecţie în propria sa limbă, cum am văzut că proceda şi în privinţa ideilor şi imaginilor. Şi acelaşi gust estetic, aceeaşi autocritică, aceeaşi exigenţă faţă de sine l-au făcut să pună în poeziile-i definitive cea mai frumoasă limbă românească — limba care a devenit tipul limbii literare artistice, limba în care scriu scriitorii de azi.

Toată această penibilă sforţare, în atâtea direcţii, a marelui poet se explică şi prin temperamentul său, şi prin faptul că n-a avut predecesori. El a trebuit să-şi formeze şi limba literară, şi limbajul poetic — lucruri pe care poeţii din ţările culte le găsesc gata. Unul din meritele lui

Victor Hugo e şi acela că a îmbogăţit limbajul poetic, dând valoare poetică unor expresii până atunci excluse din poezie. Dar Eminescu a creat aproape pe de-a-ntregul limba poeziei româneşti, având să fixeze prealabil şi limba literară. Şi cu cât mai mare poet ar fi fost el dacă nu şi-ar fi cheltuit, poate, jumătate din energia sa intelectuală cu crearea acestor lucruri, pe care poeţii din ţările cu veche cultură le găsesc de-a gata! Şi — fiindcă am apucat pe calea părerilor de rău după cele ce ar fi putut să fie altfel —, cu cât mai mare poet, iarăşi, ar fi fost Eminescu dacă minunatul instrument cu care a cântat "floarea albastră" nu s-ar fi sfărâmat în al treizeci şi treilea an al vârstei sale... Sau, cel puţin, dacă, până la această catastrofă, el n-ar fi fost silit să se îndeletnicească cu atâtea lucruri străine de poezie.

Progresul necontenit în adâncirea vieţii si în frumuseţea formei, ce se observă de la *Venere şi Madonă* până la *Luceafărul*, progres care nu avem nici un motiv să credem că ar fi încetat, ne face să presupunem cu tristeţe culmile la care ar fi ajuns acest mare şi nefericit scriitor al nostru.

# MIHAIL SADOVEANU

## Morala dlui Sadoveanu

(Fragment dintr-un articol polemic[1])

Dl Sanielevici, într-un articol intitulat *Morala dlui Sadoveanu*, vrea să arate că opera acestui scriitor e imorală.

D-sa roagă pe cititor să-şi arunce ochii asupra unui tablou sinoptic, în care se arată că "elementele" acestei opere, "temele" prin care acest autor vrea să intereseze pe cititorii săi sunt: "beţia, adulterul, prostituţia şi violenţa până la criminalitate".

La aceasta, vom obiecta deocamdată cu câteva banalităţi, şi anume că se poate face un tablou sinoptic identic al operei lui Shakespeare, lui Byron, lui Balzac, lui Dostoievski etc. şi că *Iliada*, care are ca subiect un război provocat de un adulter, e o ţesătură de asasinate şi de sacrilegii. Şi am putea adăuga că opera cea mai de seamă a celui mai mare, mai moralizant şi mai moralizator romancier, *Ana Karenin* a lui Tolstoi, este istoria unui adulter. Iar în literatura românească, ca să nu mai citez altceva, *O noapte furtunoasă* şi *O scrisoare pierdută* sunt ţesute amândouă pe adulter. Am citat numai câţiva scriitori

[1] Articolul a fost scris când dl Sadoveanu nu publicase decât *Şoimii*, *Povestiri*, *Dureri înăbuşite* şi *Crâşma lui Moş Precu*.

foarte mari, dar am putea să punem la contribuţie mai toată literatura.

Mai departe, dl Sanielevici, presupunând că i s-ar obiecta că dl Sadoveanu “nu e decât naturalist”, preîntâmpină obiecţiunea prin consideraţia că dl Iorga destină literatura *Sămănătorului*, deci şi pe a dlui Sadoveanu, poporului de la ţară, şi, adaugă dl Sanielevici, “poporului — naturalism îi trebuie?” Dar, întrebăm de dl Sanielevici, ce are a face ceea ce crede dl Iorga despre literatura dlui Sadoveanu şi cui o destină dl Iorga? Dl Sadoveanu scrie pentru poporul de la ţară? Dl Sadoveanu *nu scrie pentru nimene.*

Un scriitor care se gândeşte la public, la impresia pe care are să o producă cititorilor şi deci, cu atât mai mult, un scriitor care se gândeşte la anumite impresii pe care să le producă unui public anumit nu e artist, nu e poet, e orator. Dl Iorga este un publicist, căruia i se pare că a găsit în scrierile dlui Sadoveanu o literatură pentru popor. Aceasta îl priveşte pe dl Iorga, nu pe dl Sadoveanu, care, dacă e cu adevărat poet, şi e, este un soliloc, un om care creează o operă de artă, concentrându-şi atenţia la un aspect al vieţii, la o problemă a vieţii — la un subiect — şi nu la un public pe care să-l impresioneze într-un anumit fel. Idealul său trebuie să fie creaţiunea, şi nu propagarea unor concepţii asupra vieţii. Aşadar, ce crede dl Iorga asupra utilităţii operei dlui Sadoveanu nu poate intra ca element în aprecierea acestei opere.

Să nu se creadă, din cele de mai sus, că am fi de părere că o operă de artă nu trebuie judecată din punctul de vedere al concepţiilor asupra vieţii. Arta nu e o fotografie şi, din acest punct de vedere, “realismul” e o cerinţă absurdă, prin care, fie zis în treacăt, desigur că n-ar putea fi apărat dl Sadoveanu. Artistul, cu voie sau fără voie,

ilustrează întotdeauna în opera sa o concepţie asupra vieţii, ia o atitudine faţă de viaţa zugrăvită, şi această concepţie determină moralitatea sau imoralitatea operei.

Şi, de aceea, poate să ni se arate un tablou sinoptic despre subiectele unui scriitor, aceasta încă nu ne va spune nimic; noi vom întreba care este atitudinea sa faţă cu faptele pe care le zugrăveşte. Că operele cu subiecte ca cele din tabloul sinoptic nu vor fi poate tocmai cele mai potrivite pentru domnişoarele de pension, pe care, vorba lui Taine, părinţii le învălesc sara cu îngrijire şi le hrănesc cu biftece, ca să le păstreze frăgezimea obrazului, convenim.

Concepţia scriitorului nu e voită, nu şi-o porunceşte, căci atunci ea ar fi... împrumutată, scriitorul s-ar preface. Un scriitor, ca orişice om, are o atitudine în faţa vieţii, un mod de a concepe, un mod de a aprecia valorile morale. Dacă e ceea ce se cheamă moral, va fi şi în opera sa, atâta tot.

Aşadar, dacă dl Sadoveanu va avea o atitudine morală faţă de subiectele sale (faţă de "tabloul sinoptic!"), tabloul sinoptic n-are nici o însemnătate.

Dealtmintrelea, dl Sanielevici e nedrept în alcătuirea tabloului, căci în câteva nuvele nici nu e vorba de beţie, în cele mai multe, chiar dacă se aminteşte de băutură, nu e beţie, iar beţia ca temă nu e nicăieri, deşi în *Crâşma lui Moş Precu* şi în *Ion Ursu* elementul beţie e foarte important. (Cum se va vedea mai jos, cei care au socotit pe Ion Ursu ca o ilustraţie a relelor alcoolismului au greşit.) Acelaşi lucru şi despre celelalte teme: adulterul în *Cei trei*, în altele ca element incidental; prostituţia în *Epilogul*, incidental în *Ion Ursu*.

Comparat chiar din punctul de vedere al subiectelor şi făcând abstracţie de singura consideraţie care importă:

atitudinea faţă cu subiectul, dl Sadoveanu e mai curat decât Maupassant şi decât mulţi scriitori francezi şi poate, cu mici excepţii, pătrunde şi în... pensioane; şi dacă dl Iorga ţine numaidecât, poate fi servit şi “poporului”. Ne e teamă numai că “poporul” nu-l va înţelege, căci să nu se creadă că dacă subiectul e din viaţa ţărănească, ţăranul, prin chiar aceasta, pricepe opera.

Dar să revenim. Dacă nu ne înşelăm, ni se pare că dl Sanielevici, deşi apreciator al lui Caragiale, are preferinţă pentru moralizarea directă, prin exemplu, prin zugrăvirea faptelor morale, cum fac scriitorii ardeleni lăudaţi de dl Sanielevici, şi lăudaţi pentru aceasta — părere care ni se pare că rezultă şi dintr-o recenzie a nuvelelor dlui Agârbiceanu, pe care o publică dl Sanielevici în revista sa şi în care se opune preoţilor dlui Sadoveanu bunul preot Lupaşcu din Ardeal. Noi credem însă că dacă preotul Lupaşcu al dlui Agârbiceanu ne arată cum ar trebui să fie preoţii de la ţară, preoţii dlui Sadoveanu[1] ne arată cum n-ar trebui să fie, după cum şi *O scrisoare pierdută* ne arată cum n-ar trebui să fie politica românească, la urma urmei: cum ar trebui să fie! Şi dacă marea majoritate a preoţilor de la noi sunt aşa cum ni i-a zugrăvit dl Sadoveanu, atunci dl Sadoveanu, pe lângă că ne-a dat o operă moralizatoare (dacă atitudinea sa faţă cu subiectul e a unui om moral), dar are încă şi meritul de a nu falsifica realitatea, de a ne da culoarea locală. Şi credem că, din nefericire, dl Sadoveanu are dreptate, căci din cauze care nu pot fi discutate aici, pe când preotul ardelean e, mai

---

[1] Afară de doi: cel din *Petrea Străinul*, care, cum vom vedea, e necesitat de situaţie, şi cel din *Răzbunarea lui Nour*, care e un preot... de epopee, trăitor în veacul al XVI-lea.

mult sau mai puţin, un apostol, cel din Moldova, afară de excepţii onorabile, face parte din lipitorile satului, e pantalonarul, e surtucarul satului, ca şi notarul, perceptorul, crâşmarul, deşi poartă antereu şi potcap. Când am citit nuvelele dlui Sadoveanu, zugrăvirea preoţilor săi ne-a făcut impresia unui crud, dar just realism.

Dar dl Sanielevici zice, în treacăt, că la dl Sadoveanu nu se simte părerea şi sentimentul faţă cu imoralităţile zugrăvite, deşi la începutul articolului vorbeşte de o "rudimentară concepţie asupra vieţii" a dlui Sadoveanu, pentru că orice fiinţă omenească, zice tot dl Sanielevici, trebuie s-o aibă, şi întreabă pe autor dacă nu vede că are "să sugereze spre rău" poporul, adică pe ţărani. Lasă că, chiar dacă în opera dlui Sadoveanu s-ar cânta imoralitatea, apostrofa dlui Sanielevici ar fi greşit adresa, căci ar fi trebuit să fie adresată dlui Iorga, deoarece acesta destină poporului literatura dlui Sadoveanu, care, cum am spus, n-are a se gândi pentru cine scrie şi, pe cât ştiu, nici n-a declarat că scrie pentru cineva. Credem însă că o scurtă analiză a nuvelelor înşirate în tabloul sinoptic va arăta că — în afară de câteva, unde, recunoaştem, autorul are o atitudine reprobabilă faţă cu imoralitatea subiectului — atitudinea dlui Sadoveanu faţă cu opera sa e morală, adică normală, e sănătoasă.

O lipsă a dlui Sadoveanu e că nu zugrăveşte, în genere, decât lipitorile satului, popă, notar, crâşmar, morar, pândar, în orice caz indivizi care nu sunt tipuri reprezentative ale clasei ţărăneşti. Am spus "în genere", căci în opera sa găsim şi ţărani[1].

---

[1] A se vedea studiul *La noi, în Viişoara*, unde Ibrăileanu revine asupra acestei opinii.

Satele noastre sufăr de-a dreptul de “civilizaţie” prin reprezentanţii şi organele acestei civilizaţii la ţară, prin lipitorile satului.

În *Crâşma lui Moş Precu*, în care dl Sadoveanu a făcut păcatul să fărâme materialul unui adevărat roman din viaţa lipitorilor satului — care ar fi fost foarte interesant, plin de tipuri bine prinse, specific naţionale, un roman în care s-ar fi zugrăvit ceva care nu se găseşte în literatura internaţională —, surtucărimea aceasta e zugrăvită în toată putregiunea ei. Păcat că o zugrăveşte numai în sine, şi prea puţin în raport cu clasa ţărănească.

Popa Dumintu-Tărăboi, popa Manoil şi Luca dascălul, care, ca feţe bisericeşti ce sunt, ar trebui să fie pilda moralităţii şi a bunătăţii de inimă, în realitate sunt tipurile cele mai abjecte. Popa Tărăboi, un tip de o imoralitate şi o bestialitate înspăimântătoare — împreună cu popa Manoil, un bandit beţiv, împreună cu alţi indivizi — se ţine de beţie şi de femeile oamenilor, nu mai dă pe acasă cu zilele, în care vreme preoteasa Mărioara, victimă resemnată a bărbatului ei, moare de boală, de mizerie, de suferinţă morală, sărman suflet chinuit, care, cum ne spune autorul, nu ştie când a fost bătută pentru ultima oară de tată-său (alt popă) şi pentru prima oară de bărbatu-său.

Paginile din *Crâşma lui Moş Precu*, în care se zugrăveşte fioroasa bestialitate a popii şi grozava, dar umila suferinţă a preotesei, insuflă moralul sentiment de compătimire cu suferinţa omenească, nejustificată de nici o vină, şi moralul sentiment de dezgust şi de ură pentru călău.

Dar Ifrimescu, notarul, Costică Pipirig, ajutorul de notar! Şi cucoana Olga, şi cucoana Liza, şi celelalte! Ce plebe vulgară, ce scursoare de mahala! E mahalaua strămutată la ţară şi devenită “aristocraţia satului”.

Cancanurile ridicole, clevetirea, intriga, prostia, imoralitatea, pretenţia caraghioasă, uscăciunea de suflet, îngustimea deznădăjduitoare de orizont intelectual, şi stilul, care vrea să fie subţire, — toate acestea sunt redate de dl Sadoveanu astfel încât nu pot inspira decât dezgust şi tristeţe. Niciodată nu s-a zugrăvit mai adevărat şi mai exasperant de puternic lipitorile satului. Alecsandri, care a redus totul la greci şi la evrei, cu lipsa lui de profunditate, ne-a dat, în piesele sale, nişte copilării pe lângă unele din nuvelele dlui Sadoveanu. E drept că pe atunci literatura românească era în faşă şi se vede că genurile literare obiective, care presupun un spirit de observaţie mai apropiat de spiritul ştiinţific, sunt mai târziu în viaţa unui popor, ca şi ştiinţa. Poate de aceea, pe lângă alte pricini, nu avem încă roman.

În persistenţa dlui Sadoveanu de a ne arăta imoralitatea preoţilor vedem o notă justă, pentru că această persistenţă e în raport cu frecvenţa fenomenului obiectiv pe care îl redă. În nuvela *Într-un sat, odată*, în dreptul căreia vedem cu părere de rău cuvântul "beţie", este un preot, care a făcut pe dl Sanielevici să afirme că tema nuvelei ar fi beţia. Dar ce este această nuvelă? Care e concepţia ei? Ce a voit să ne spună autorul? În această istorie tristă e vorba de un străin necunoscut, al cărui nume, a cărui viaţă au rămas necunoscute pentru totdeauna şi care, departe de ceea ce-i va fi fost şi lui drag pe pământ, moare într-o lume de străini cu sufletul meschin, îngust şi stricat de lipitori ale satelor, care caută să câştige de pe urma acestui mort şi în sufletul cărora nu se petrece nimic cu ocazia marii taine care e moartea. Şi popa, care ar trebui să fie credinţa şi mila, el e cel mai ticălos: el venise să bea la crâşma unde poposise străinul, şi toată întâmplarea

aceasta trece pe lângă dânsul fără să-l atingă, şi el bea, pentru că venise să bea, şi se îmbată. Poezia plină de tristeţe a acestei nuvele stă în contrastul dintre melancolicul înţeles al lucrurilor omeneşti, dintre tristeţea soartei omului “trecător, pe pământ rătăcitor”, dintre tristeţea singurătăţii fiinţei omeneşti — şi vulgaritatea aceleiaşi fiinţe, când este întrupată în exemplare ca “aristocraţia” satelor. O singură rază de lumină pătrunde în întunecimea acestei tristeţi: nechezatul calului, care parcă îşi dă seama de moartea stăpânului său. Şi o singură răzbunare a autorului: vorbele de milă ale unui ţăran. Este tema acestei nuvele “beţia”, cum pretinde dl Sanielevici?

Şi este beţia, adulterul, bătaia şi prostituţia tema nuvelei *Ion Ursu*? Şi beţia, adulterul, bătaia şi prostituţia din nuvela aceasta sunt atrăgătoare ori respingătoare? Semnificaţia acestei nuvele, dealtmintrelea una dintre cele slabe ale autorului, e mizeria clasei ţărăneşti, lipsită de pământ, sărăcia şi chinul ţăranului, nevoit, pentru a-şi hrăni copiii şi nevasta, să-şi vândă munca la o fabrică, departe de ai săi, într-un mediu distrugător, pe când popa, care ar trebui să fie sprijinul nenorociţilor, îl ajută să plece, ca să-i necinstească casa. Şi credem că, mai presus de toate, e ilustrarea ideii autorului că ţăranul, scos din mediul lui şi transplantat în acela al oraşului, devine o ruină fizică şi morală. Deşi nuvela nu e dintre cele mai bune ale sale, autorul reuşeşte totuşi să ne inspire groaza de beţie şi de celelalte viţii şi părerea de rău după o viaţă pierdută. Când Ion Ursu, mânat de alcoolism, se întoarce acasă, se simte înstrăinat în lumea în care trăise, e un declasat, e străin sătenilor şi copiilor, e un mare nefericit. Mizeria ţăranului, transformarea lui în lucrător industrial, tristeţea soartei unei asemenea revoluţii, toate acestea nu sunt cântarea beţiei şi a omorului.

Un singur popă (afară de epicul popă din *Răzbunarea lui Nour*) e arătat ca om de treabă în nuvelele dlui Sadoveanu: e popa Miron din *Petrea Străinul*, nuvelă în care nu vedem idealizarea crimei, cum zice dl Sanielevici, ci istoria unei pervertiri morale, pe nesimţite, din cauza împrejurărilor în care a trăit Petrea. Şi e de treabă popa Miron, pentru că există şi preoţi de treabă şi pentru că aşa necesita economia nuvelei: numai nevasta unui preot de treabă putea, ducând o viaţă mai uşoară, să păstreze oarecare tinereţe şi starea sufletească proprie pentru a nu uita, pentru a se mai gândi la o fericire pierdută, la un ibovnic dispărut de mult — ceea ce dl Sanielevici nu ia în consideraţie, când se miră de romantismul acesta la o ţărancă. Şi nu ia în consideraţie nici că Petrea o uitase şi că, numai când o revede, se renaşte în sufletul lui iubirea trecută, şi nu atât iubirea, cât revolta împotriva soartei, care i-a răpit fericirea posibilă — şi de aici dorinţa neraţională de a repara ireparabilul. Şi, neluând toate acestea în consideraţie, dl Sanielevici se miră cum de Petrea a păstrat amintirea unei iubiri.

Revin la *Crâşma lui Moş Precu*. Dl Sanielevici zice că dl Sadoveanu simpatizează cu Moş Precu, deşi acesta a fost hoţ, fără să bage de seamă că Moş Precu se laudă că a fost haiduc pe vremea când aceasta nu era o ruşine.

Dl Sanielevici mai acuză pe dl Sadoveanu că simpatizează cu puşcăriaşul Mândru din *Două firi*. Mie mi se pare că atitudinea dlui Sadoveanu e alta — şi o spune însuşi în treacăt: e interesul pentru o "curiozitate", pentru un caz curios, zicem noi, deşi, mărturisim, nu ni se pare atât de curios.

Şi aici, să ni se îngăduie să formulăm o protestare. Dacă cerem ca scriitorul să aibă o concepţie omenească în

opera sa, aceasta nu înseamnă că trebuie să-l ţintuim la stâlpul infamiei, dacă ne zugrăveşte un "caz" cu singurul scop de a ne zugrăvi un caz, şi dacă uneori nu respectă puritanismul moral, întrebuinţând, în treacăt, un element mai... picant, cum a făcut dl Sadoveanu în *Hanul Boului*, una din cele mai frumoase nuvele ale sale, în care natura banală, o zi de toamnă cu ceaţă, a dat ocazie autorului să ne dea o bucată de o pătrunzătoare poezie: în literatura noastră sunt exemple de natură zugrăvită admirabil, dar de natură care se poetizează uşor: munţi, nopţi cu lună, codru în vijelie etc. În nuvela aceasta, pe lângă rara poetizare a unui aspect banal al naturii, mai găsim şi o profundă melancolie sugestivă în faţa soartei lucrurilor omeneşti, care toate dispar.

Şi dacă în această poezie ni se aminteşte de un flăcău care odată, de mult, în treacăt, a avut o mică aventură cu femeia altuia, a hangiului, şi dacă autorul îşi însuşeşte nostalgia eroului după această "imoralitate", este această nuvelă ţesută pe tema adulterului? Se poate ca, pentru educaţia tinerimii, să nu fie potrivită această nuvelă, cum se poate ca pentru întărirea credinţei religioase la ţară să nu fie potrivită *Crâşma lui Moş Precu*, dar, după cum dl Sanielevici cere dlui Iorga să ne lase în pace, pe noi, intelectualii, cu "legea strămoşească", admiţând în acelaşi timp că la ţară nu-i nevoie de propagandă antireligioasă, tot aşa cerem noi dlui Sanielevici să lase pe scriitori să scrie nu numai pentru ţărani şi pentru pensioane; iar pe cititorii intelectuali să guste şi zugrăvirea cazurilor "curioase" ori mai picante.

În *Crâşma lui Moş Precu* e în adevăr un adulter, care, fără să fie tema nuvelei, e un element al ei. Un flăcău nenorocit, Zaharia, prinzând milă de Anica, femeia tortu-

rată de bestialul Răduţu, se împrieteneşte cu ea şi pe urmă devine ibovnicul ei. Şi dragostea aceasta nelegitimă nu duce la fericire, se sfârşeşte — în mod natural — tragic, cu moartea. Unde este atunci imoralitatea? Episodul e saturat de “morală“: dragostea pleacă de la milă; un nenorocit şi o nenorocită se îndrăgostesc în împrejurări în care faptul e fatal, şi dragostea lor e o adevărată dragoste. Anica are toate explicările posibil omeneşti pentru greşeala ei, căci e “stâlcită“ fără vină, de când s-a măritat, de un dement alcoolic — şi totuşi dragostea nelegitimă se sfârşeşte tragic, în contra aşteptărilor cititorilor cu morala mai elastică. Şi tragedia e o urmare a dragostei, e actul final natural al dragostei vinovate. Dacă acest episod e imoral, atunci de ce nu e imorală şi *Ana Karenin*?[1]

Acelaşi lucru trebuie să-l avem în vedere când e vorba de *Cei trei*. Şi “cei trei”, şi femeia, toţi sfârşesc tragic, doi prin distrugerea lor fizică, prin moarte, doi prin distrugerea lor morală. Şi neuitata evocare a melancoliei toamnei târzii, şi admirabila armonie dintre tristeţea de moarte a naturii în toamna târzie, şi tragedia ce are să se întâmple, şi patosul lui Mândrilă de la sfârşitul nuvelei ar fi trebuit să oprească pe dl Sanielevici să pună, în tabloul său, în faţa acestei mici capodopere, nedreptele sale cuvinte “beţie, adulter, omor”. În *Cei trei* e o concentrare şi o ştiinţă de alcătuire fără seamăn: e vorba de un adulter, de trei bărbaţi care se luptă pentru o femeie, şi nimic nu

[1] În *Crâşma lui Moş Precu* — găsesc locul s-o spun aici — dl Sadoveanu a făcut greşeala de a vorbi de un “târguşor plin de colb şi evrei” — greşeală, pentru că, la noi, fiind o arzătoare chestie evreiască, evreii nu pot servi numai ca un element descriptiv (lucru în contra căruia nimeni n-ar putea spune nimic), pentru că cuvântul acesta stârneşte un cortej de idei şi de sentimente în disproporţie cu nevoia de descripţie a autorului.

e spus de autor, totul se simte ca o fatalitate puternică, e ceva în natură, în vorbe, în atitudini, din care *trebuie* să izbucnească o mare nenorocire.

Tot tragic se isprăveşte şi *Un ţipet*. În nuvela aceasta, dealtmintrelea, adulterul nu e tema, ci un incident, pentru că semnificaţia nuvelei e, cu schimbare de roluri, ca şi aceea a nuvelei *Într-un sat, odată*. În amândouă nuvelele e vorba de o tragedie rămasă necunoscută martorilor: în nuvela *Într-un sat, odată*, tragedia călătorului trece pe lângă satul indiferent; în *Un ţipet*, tragedia fierarului necunoscut din orăşelul necunoscut trece pe lângă călătorul, dacă nu indiferent, cel puţin străin faţă de întâmplarea la care asistă. În ambele nuvele: două lumi sufleteşti, care se întâlnesc o dată numai într-un punct de spaţiu şi de timp, dar trec fără a se recunoaşte. Şi aici semnificaţia e singurătatea, izolarea fiinţei omeneşti. Bineînţeles că patosul acestei nuvele nu se poate compara cu acel din *Într-un sat, odată*, căci în această nuvelă e parcă şi dorinţa de a arăta un "caz curios".

Şi când în *Doi feciori*, ne arată contrastul dureros şi revoltător între soarta unui fiu legitim, care cheltuieşte banii tatălui său la Iaşi, şi soarta fiului nelegitim, care e rândaş în ogradă: şi starea morală a tatălui, care nu e nici destul de ticălos, nici destul de bun — dl Sadoveanu aduce, cred, un argument tare, cel mai tare, deşi e vechi şi banal, pentru a arăta unde poate duce adulterul, un argument mai tare decât dacă ne-ar zugrăvi o viaţă conjugală plină de credinţă.

Dar în nuvelele analizate, cel puţin există "beţia" şi celelalte, dacă nu ca temă, cum am văzut, macar ca elemente — neidealizate. Dar sunt câteva nuvele, puse în tabloul sinoptic, care n-au beţia, adulterul, omorul, nici ca elemente, şi în care nici nu e vorba de aceste păcate.

În *Necunoscutul* nu e nici beţie, nici adulter, dar e o interesantă problemă: un *jouisseur*, care a făgăduit odată unei fete că are să o ia de nevastă şi a uitat-o, simţindu-se pe moarte, caută un suflet căruia să i se destăinuiască şi se adresează preotului de pe moşia sa. Dar preotul, un biet om simplu, pentru care n-a existat, de când trăise, vreo problemă, nu-l pricepe deloc. Sunt două stări sufleteşti, două lumi aşa de departe, aşa de străine... Şi acela se stinge singur, în ceasurile căinţii, când reînviase.

În *Sluga* e zugrăvită laşitatea unui cuconaş obraznic, care pălmuise demnitatea servitorului său şi, când în pădure i se năzare că acesta s-ar putea răzbuna, interpretează toate mişcările slugii ca suspecte, devine laş şi umilit. Unde e beţia şi omorul? Şi unde e lauda slugii, că nu asasinează? Dar sfârşitul nuvelei este de-a dreptul un sarcasm la adresa cuconaşilor, care se miră că “brutele” tot au oleacă de inimă: sufăr, mănâncă palme şi iartă — ceea ce dealtmintrelea este o intervenţie inoportună a autorului în opera sa.

În *Vântul* — cea mai slabă nuvelă a dlui Sadoveanu, pentru că autorul se joacă cu personificări nenaturale — “beţia” poate însemna că “vântul”, pe lângă alte lucruri şi fiinţe ce întâlneşte în goana sa, dă şi peste dl Cinste Politică beat, o creaţiune iarăşi nenaturală?

În *Câinele* — eroul este acest animal, un câine îndurerat, o “durere înăbuşită“ —, în care se simbolizează laşitatea omenească, în care vedem cum o mahala întreagă, oameni serioşi şi gravi, năzărindu-li-se că un biet câine e turbat, îşi uită “respectabilitatea” şi, cuprinşi de spaimă laşă şi, în acelaşi timp, de ură neîmpăcată împotriva câinelui, care le strică şi liniştea şi mai ales gravitatea, îl fugăresc să-l ucidă: “Ordon!” strigă poliţaiul în... exerciţiul

funcţiunii. În *Câinele* nu vedem "beţia", decât doară în faptul că autorul, descriind pe locuitorii-eroi ai mahalalei, ne vorbeşte şi de unul care, când lua leafa, venea acasă cu capul în piept... "*Câinele*" acela e un biet vagabond dezmoştenit, paria sperietoare a oamenilor aşezaţi. Ce este imoral aici?

Şi aproape acelaşi înţeles îl are nuvela *Lupul*, unde vedem cum nişte mahalagii pregătesc şi, în sfârşit, fac o teribilă cruciadă împotriva unui lup. Aici beţia rezultă din faptul că cruciaţii se concentrează la crâşmă — la clubul lor. Nici nu mai vorbesc de "beţia" din *Ionică*, în care un băiat rătăcit în noaptea de Anul Nou ajunge la un podar, unde se dezgheaţă, mănâncă şi bea cu gazdele, cum face toată lumea la Anul Nou.

În nuvela *Moşul* e poetizat un adulter. În privinţa acestei bucăţi, sunt cu dl Sanielevici, şi tot cu d-sa sunt şi în privinţa nuvelei *Moarta*, în care admirabila descriere a naturii şi sugestiva evocare a trecutului sunt pătate de atitudinea poetic aprobativă a autorului pentru regretul boierului (*exprimat în faţa ţăranului înşelat*) după ceasurile de "fericire" de altădată, cu femeia acestui ţăran, care fireşte n-a ştiut şi nu ştie nici acum nimic. Atragem atenţia că poetizarea păcatelor omeneşti e un defect chiar de estetică, e o slăbiciune a operei de artă, din cauza că autorul ne solicită simpatie pentru un fapt care prin natura lui provoacă antipatie, şi, astfel, în cititor o impresie se distruge de către cealaltă.

În privinţa nuvelei *Năluca*, iarăşi ne despărţim de dl Sanielevici. O babă îşi aduce aminte că de mult de tot, pe când bărbatul ei venea acasă beat, ca şi acum, a păcătuit cu un iuncăr, fără pasiune, din inconştienţă, după care a urmat o viaţă de credinţă, de plictiseală, de suferinţă, cu

un bărbat beţiv, o viaţă de resemnare şi de iertare pentru păcatele şi slăbiciunile bărbatului. Unde e imoralitatea autorului?

Nici n-avem să ne încercăm să vorbim de concepţia din *Cozma Răcoare, Răzbunarea lui Nour, Cântec de dragoste, Şoimii* şi *Ivanciu Leul*. Această din urmă nuvelă, nu-i vorbă, nu face parte chiar din genul celorlalte patru, e şi ea zugrăvirea unui caz "curios", gen în care autorul, s-o spunem drept, nu reuşeşte, dar are totuşi caractere comune cu celelalte patru, care fac parte din genul epic popular, în care se cântă energia fizică, triumful, extraordinarul şi al căror caracter nerealist le fereşte şi de primejdia de a demoraliza şi de analizarea din punctul de vedere al concepţiei morale a autorului. În acest gen trebuie să căutăm ceea ce el pretinde să dea: descripţii frumoase, personaje extraordinare, descrieri de scene războinice, *Ivanciu Leul* îi aminteşte dlui Sanielevici pe *Codreanu*. Să zicem că are dreptate... Dar ai dreptul să judeci pe *Codreanu* altfel decât ca o bucată de epică populară? Ai dreptul să judeci pe *Taras Bulba* ca pe *Sufletele moarte*? Romanele epice ale lui Sienkiewicz, ca pe al său *Fără dogmă*?

Un singur lucru găsim în bucăţile acestea ale dlui Sadoveanu: poezie — descripţii admirabile de natură: Valea Moldovei, pe care o iubeşte atât de mult acest cântăreţ al ţării Moldovei, în *Şoimii*; sufletul misterios al nopţii, la începutul *Cântecului de dragoste* etc. Nu-i vorbă, dacă am voi să cădem în cursă şi să tratăm şi aceste bucăţi ca pe celelalte, am putea arăta că în *Răzbunarea lui Nour* şi în *Cântec de dragoste* se simte mila pentru suferinţa omenească, întrupată în femei, care ni-s arătate ca victime ale brutalităţii bărbaţilor şi ale vremii de atunci.

Dintre aceste din urmă patru bucăţi, *Ivanciu Leul* e cea mai slabă, e chiar falsă, pentru că autorul a procedat faţă cu un subiect mai modern, faţă cu ceva care se apropie de o problemă, ca şi faţă de subiectele sale de epică populară. *Ivanciu Leul* este o "curiozitate", tratat însă ca în epica populară. De aceea nuvela nu ne spune nimic, oricât ar voi să aibă ceva din Samson şi Dalila. Această transplantare a procedeului epicei populare în nuvela realistă şi ceea ce rezultă din această confuziune, mai ales când autorul are o atitudine amorală faţă cu materia tratată, se vede la dl Sandu-Aldea, în privinţa căruia dl Sanielevici are perfectă dreptate.

Tratarea popular-epică a vieţii de azi s-o lase altora dl Sadoveanu, căci pe această cale nu poate ajunge la adevăratele creaţiuni de artă[1].

---

[1] În *Luceafărul* de la 1 noiembrie 1905, s-a publicat o recenzie a nuvelelor dlui Sandu, în care se spune că în schiţele d-sale "sângele curge din belşug", deşi "crimele şi vărsările de sânge sunt la noi cazuri excepţionale". Explicaţia acestei predilecţii pentru asasinat recenzentul o găseşte în faptul că dl Sandu "în nici o altă sitiaţie nu-şi poate arăta mai bine puterea talentului"... Nu-i aşa că v-aţi aştepta ca recenzentul să găsească că această predilecţie pentru asasinat, că această neputinţă de a zugrăvi bine restul este un deficit de talent? Şi v-aţi mai aştepta poate să vedeţi pe recenzent protestând împotriva idealizării asasinatului. Dar recenzentului predilecţia aceasta i se pare lucru cel mai natural, ba încă admiră, împreună cu dl Sandu, moralitatea lui Sima Baltag, care ucide cu premeditare pe Martoc, care-i ucisese un cal, pentru că, zice recenzentul, Baltag, când ucide, n-are "nimic din tradiţionala ţinută a unui hoţ de drumuri, nici ochii nu-i ies din orbite, nici părul nu-i stă vâlvoi, ci el comite moarte de om în deplină cunoştinţă că face o faptă dreaptă"... Aşa e ţăranul, adaugă recenzentul, aruncând câteva săgeţi la adresa orăşenilor, incapabili de asemenea vitejii... Iar starea sufletească a lui Sima Baltag, când ucigaşul acesta premeditează în "deplină cunoştinţă că face o faptă bună", i se pare recenzentului o "duioşie aleasă".

[Recenzia aparţine lui Sextil Puşcariu.]

În rezumat, nuvelele dlui Sadoveanu pun mai întotdeauna o problemă morală sau socială. Adulterul şi celelalte păcate sunt elemente secundare, pe când la alţi scriitori, fără a înceta să fie morali, ele formează adesea tema. Iar în privinţa vieţii sexuale, dl Sadoveanu e, poate, prea... cast. În nuvelele sale nu există o singură pagină de dragoste senzuală; numai într-un loc — o aluzie: subitul acces de senzualitate a boierului Năstase pentru jupâneasa sa, în *Cântec de dragoste*. Iar ceea ce numeşte dl Sanielevici "beţie", de cele mai multe ori se explică prin faptul că subiectele nuvelelor dlui Sadoveanu, fiind în bună parte luate din viaţa de la ţară — lasă că ţăranii beau, iar lipitorile satului beau de sting pământul, dar crâşma e clubul, cofetăria, cafeneaua satului, unde se întâlnesc aceşti oameni.

CUPRINS

## Amintirile căprarului Gheorghiţă

Niciodată, nicăieri şi nici într-un chip, nu se ciocneşte ţăranul mai dureros de "civilizaţia" introdusă la noi ca în armată — nici chiar când devine (atât de rar) lucrător industrial ca Ion Ursu, din nuvela cu acelaşi nume a dlui Sadoveanu. Disciplina, regula inflexibilă, ordinea şi mecanizarea vieţii de cazarmă sunt în absolută contradicţie cu firea şi deprinderile ţăranului, păstor însuşi sau urmaş de păstori, ceea ce-l face impropriu şi pentru munca industrială. Dar, pe lângă toate acestea, în cazarmă ţăranul se mai loveşte şi de nişte forme de viaţă atât de străine lui (cunosc cazul unor soldaţi pentru care era o tortură, când, la inspecţii, trebuiau să mănânce cu furculiţa, cu care

aproape îşi scoteau ochii), mai ales din cauza acelui limbaj neînţeles de el, care, la o privire superficială, poate da cronicarilor subiecte de râs.

Dl Sadoveanu, zugrăvind situaţiile ridicole ce rezultă din acel limbaj, a ştiut să ne releve durerea şi chinul, în deosebire de A. Bacalbaşa, care scotea în relief mai mult comicul situaţiilor. Autorul zugrăveşte în pagini admirabile tortura flăcăilor moldoveni supuşi la mecanizare — şi, desigur, e hazlie, dar e mai ales dureroasă situaţia acelui soldat care, zăpăcit de spaimă, declară că comandantul brigăzii a şaisprezecea e:

—"Domnul suplocotinescu Lionescu Leugint".

Dl Sadoveanu, la începutul cărţii sale — venirea recruţilor —, ne-a dat toată înstrăinarea, toată spaima înmărmuritoare, toată *singurătatea* flăcăilor smulşi, din viaţa lor liberă de fii ai câmpiei şi turnaţi în celula morală a unei vieţi rigide, aspre şi reci...

Dl Sadoveanu a ştiut să fixeze pe paginile sale sufletul rece al cazarmei civilizate, al civilizaţiei în forma ei cea mai neîndurată, în care omul, cu sentimentele, cu preferinţele şi spontanietatea lui, dispare, devenind un număr de ordine.

A ştiut să ne arate cruzimea înnăscută şi neînăbuşită de reflexiune a omului incult, care are libertatea să facă ce vrea cu alţii (sergentul Florescu) şi aceeaşi cruzime, care se răzbună de suferinţa trecută, torturând pe alţii (soldaţii vechi faţă cu recruţii) şi omenia care străbate prin apucăturile contractate (sergentul major Anton).

E o frumoasă, grea şi fericită creaţiune aceea a sergentului major Anton, care are toate aspectele, dacă voiţi clasice şi tradiţionale, ale "gradului" său — şi care, totuşi,

e simpatic, pentru că, în felul său, e un om întreg, nu-i lipsit de sensibilitate morală, are o comprehensiune în lucrurile vieţii şi o cordialitate, o jovialitate de om expansiv.

Dar *Amintirile căprarului Gheorghiţă* nu sunt complete, căci căprarul ne spune foarte puţin despre relaţiile soldaţilor cu ofiţerii, pentru care el are un fel de dispreţ, tratându-i ca pe-o cantitate neglijabilă, ceea ce e greşit, căci ofiţerii, buni sau răi, există, au rol în cazarmă... Şi când, din întâmplare, a vorbit şi de ofiţeri, căprarul a ales numai acele raporturi în care, în adevăr, ofiţerul poate să apară ca o cantitate neglijabilă...

CUPRINS

## Mormântul unui copil

Nu cred să fie plăcere mai mare pentru cine urmăreşte mişcarea literară cu oarecare curiozitate decât apariţia unui volum nou al unui scriitor de talent.

Ce aspecte ale vieţii i-au mai solicitat atenţia? Ce probleme îl mai agită? Care din însuşirile scriitorului au evoluat? Ce scăderi au dispărut? — sunt tot atâtea întrebări interesante pe care ţi le pui când iei volumul în mână.

Dacă printre nuveliştii noştri un Brătescu-Voineşti este neîntrecut în analiza oamenilor şi a împrejurărilor în care se mişcă ei — dl Sadoveanu este neîntrecut în evocarea epică, impetuoasă a faptelor mari, aprige, a oamenilor mânaţi de fatalitate, a tragicului şi misterului soartei omeneşti: în evocarea misterului, şi nu în pătrunderea acestui mister, ceea ce am observat în *Floare ofilită*, ceea ce observăm în volumul de faţă, în *Pustiul*, a cărui disproporţie se datoreşte acestei lipse, căci partea de la

sfârşit, mai *îngustă* decât începutul, se explică prin lipsa de pătrundere a acelui mister.

Împrumutând terminologia lui Nietzsche, putem spune că dl Sadoveanu e un spirit dionisiac, în opoziţie cu dl Brătescu-Voineşti, care e un spirit apolinian.

“Era plămădeala ce trebuia să crească pentru *frumoasa şi dulcea vâltoare a vieţii*, zice dl Sadoveanu despre copilul a cărui viaţă se încheie la vârsta de cinci ani şi, în adevăr, viaţa, pentru acest scriitor, este o vâltoare fioroasă şi dulce...

Pentru a zugrăvi această viaţă, aşa înţeleasă, dl Sadoveanu are nevoie de oameni cu o facultate sufletească exagerată (de aici “romantismul” său) ori de o pasiune dominantă, care să absoarbă toate puterile sufletului lor. Această nevoie dl Sadoveanu, la începuturile sale (*Povestiri*), şi-o satisfăcea adesea alegând subiecte de forţă din viaţa trecutului (*Răzbunarea lui Nour*) ori din viaţa legendară haiducească (*Cozma Răcoare*), ori chiar creând tipuri cam nenaturale, convenţionale şi ieftine (ca *Ivanciu Leul*), dându-ne însă şi minunata bucată *Cei trei*.

În volumul de faţă acest poet epic, care e în dl Sadoveanu, nu mai recurge la subiecte de acestea. Are şi aici autorul fapte mari, teribile, oameni aprigi, “romantici”, dar aici oamenii sunt vii şi împrejurările cunoscute — şi cu atât efectul este mai puternic. Citiţi *Tu n-ai iubit*, dar mai ales citiţi *Păcat boieresc*: ura lui Marin, bărbatul înşelat de mult de “boierul cel bătrân”, din care a urmat moartea femeii; ura aceluiaşi Marin împotriva “boierului cel tânăr”, numai pentru că s-ar putea să-i necinstească, şi acesta, fata, ură care se altoieşte pe ura robului, veche de veacuri, exasperând-o; fiorul nebun de iubire senzuală

a lui Niculiţă, boierul din alt sat, pentru Chiva; pasiunea înfrigurată şi satanică cu care Chiva se aruncă în vâltoarea dragostei pentru Niculiţă, pasiune alcătuită din voluptate ("Tremura, gemea încet, când o cuprindeam în braţe...", "Era palidă, cu dinţii strânşi...") şi din senzaţia morţii ("Şi maica a păcătuit cu stăpânul cel vechi... Acuma parcă-i un blestem!..." "Ah! de-ar afla taica... de-ar afla taica...", "Taica poate să afle tot, parcă nu mă tem de nimic... Eu am să-i spun *atunci* că altfel nu se putea..."); fatalitatea de neînlăturat care duce la catastrofă — toate acestea fac din *Păcat boieresc* una din cele mai frumoase bucăţi din câte am citit vreodată. Rar s-a ilustrat aşa de puternic că iubirea e tot aşa de "tare ca moartea" şi că se poate hrăni, în creşterea ei, din moarte! Dar cealaltă mare însuşire, şi care şi ea îl face pe dl Sadoveanu să fie cel dintâi între scriitorii noştri: sentimentul naturii! Citiţi *Plopul* şi opriţi-vă la acea pagină în care un om, acum în vârstă, istoriseşte unei femei, care a fost odată "duduia Olimpia", iubirea nemărturisită de la optsprezece ani, pe care era s-o afle ea atunci, într-o dimineaţă de primăvară, subt un plop, dar pe care n-a aflat-o, căci el nu i-a putut-o spune.

Citiţi — iarăşi! — *Păcat boieresc*: zugrăvirea "bălţii", cu viaţa ei bogată, cu sufletul ei misterios, tăcerea şi singurătatea Bărăganului:

"...Spre sară,ca să mai petrec, călătoream spre una din staţiile mici, roşii, pierdute în buchete de salcâm, în lungul drumului-de-fier, drept, fără sfârşit. Dam de câte-o crâşmă singuratică, în care, în răstimpuri rare, se auzea zarvă de glasuri iute copleşită de tăcerea adâncă a pustiului. Pe urmă ajungeam la staţie, aşteptam un tren, care venea de departe şi trecea în depărtarea fumurie a răsăritului. La

un geam, în verdeaţa care căptuşea zidul, se arăta un cap de femeie gătită ca de sărbătoare; funcţionarii se mişcau încet, schimbau saluturi cu cunoscuţii: maşina pufăia, pleca; gara rămânea mică şi singuratică în pacea amurgului. Plecam în trap ţăcănit, pe gânduri; tăcerea pustiului mă învăluia de pretutindeni, umbra cucerea lanurile năvălind ca valuri de la răsărit, şi, din când în când, un canton suna trist, plângând parcă, în imensitate: lang — ling!”

Aceste din urmă rânduri, mai ales, sunt de o puternică sugestivitate: ne fac să simţim şi mai bine singurătatea, să auzim şi mai cu tristeţe tăcerea...

Cât lirism este în obiectivitatea dlui Sadoveanu! Şi am apropiat anume aceste două cuvinte contradictorii. Ştiu că natura n-are, în ea, poezie, dar totuşi, aici, în poezia Bărăganului, ca şi în multe alte părţi, se pare că autorul nu face decât să redea sufletul naturii. Şi dacă dl Sadoveanu poate umaniza natura, ca în *Plopul*, dacă poate să-i simtă sufletul, ca în *Păcat boieresc*, el poate să o zugrăvească şi pictural, curat obiectiv, ca în *Cel întâi*:

“...nu vedea nimic. Sus, văzduh de păcură; în jur, un zid nepătruns de întuneric; numai umbrele nelămurite ale oamenilor, lângă el, în jurul unui felinar sărac, lăsat jos, pe bârne, le vedea mişcându-se încordate, cu grămezi de păr spulberate, cu şuviţe de păr umede care-i plesneau faţa; simţea în juru-i, pe pod, o încordare uriaşă de braţe care trăgeau de odgon şăicile la malul abia părăsit. Jos, valurile se zbăteau, întindeau aripi umede şi fulgerătoare, sângerate de lumina felinarului, şi se răsfrângeau îndărăt mugind, horcăind ca într-o durere de moarte. Şi la ţărm, aproape, căsuţa podarului deschidea un ochi îngrozit, roşu, asupra mâniei de sub malul prăpăstios.”

Dl Sadoveanu e cel dintâi cântăreţ al pământului ţării sale, vreau să zic că nimeni nu e legat, ca dânsul, prin atâtea fibre tainice, cu sufletul acestui pământ, cu câmpiile lui, cu apele lui, cu oamenii lui, cu tragedia lui.

CUPRINS

## La noi, în Viişoara

În sfârşit, iată un volum ţărănesc, "ţărănist" al dlui Sadoveanu.

În *Povestiri* aproape nu există ţărani; în *Şoimii* există câţiva, câţi trebuiau să fie într-un roman de război; tot aşa în *Dureri înăbuşite*, căci "durerile înăbuşite" se găsesc şi la ţară; în *Crâşma lui Moş Precu* sunt mai puţini decât aiurea; în *Floare ofilită* nu există ţărani; în *Amintirile căprarului Gheorghiţă* sunt, desigur, mulţi, pentru că armata română e alcătuită din ţărani, nu pentru că autorul acelui volum a fost un scriitor "ţărănist"; în *Mormântul unui copil* sunt mai mulţi, dar volumul, în definitiv, oglindeşte, într-o justă proporţie, societatea românească.

"Tărănismul" dlui Sadoveanu, de unii constatat numai, de alţii lăudat, de alţii hulit — este o invenţie. Am spus aiurea că cei care au caracterizat literatura dlui Sadoveanu ca "ţărănistă" au fost loviţi de un caracter exterior: de faptul că subiectele, în mare parte, sunt luate din viaţa de la ţară. Dar *Necunoscutul*, de pildă, din *Povestiri*, dacă se petrece la ţară, e o nuvelă "ţărănistă"? Dar *Crâşma lui Moş Precu*, chiar, e "ţărănistă"?

O altă cauză pentru care dl Sadoveanu a fost socotit ca "ţărănist" este campania ţărănistă a dlui Iorga. Dl Sa-

doveanu, făcând parte din grupul *Sămănătorului*, trebuia taxat ca "tărănist", înainte chiar de a fi citit şi priceput. Şi, o altă cauză, credeţi-mă, sunt coperţile editurii Minerva, al căror stil "românesc" şi "popular" sunt sigur că a avut un mare rol în clasificarea literaturii dlui Sadoveanu...

Dl Sadoveanu — nu mă voi obosi s-o repet — este un mare şi adevărat scriitor, care nu compune, ci creează. Şi el nu poate crea decât conform cu realitatea pe care o cunoaşte. Şi fiindcă, de pildă, nu cunoaşte destul de bine marea şi muntele (pentru că n-a trăit în contactul lor ca să-l pătrundă), dl Sadoveanu nu zugrăveşte în opera sa munte şi mare.

Acelaşi lucru şi despre oameni. El n-a zugrăvit decât ceea ce a cunoscut bine şi îndelungat, anumite pături pe care le-a observat în copilăria şi adolescenţa sa. Acum, când cercul experienţei sale s-a lărgit, când a putut păşi mai departe, spre ţărănime — acum iată-l dându-ne un volum "ţărănist". "Ţărănist", ca subiect, şi, se-nţelege de la sine, şi ca atitudine, căci acest scriitor nu este nici "junimist", în înţelesul psihologic al cuvântului, nici "estet"...

Şi ce frumos e la *dânşii*, în Viişoara! în satul acela răzăşesc de pe malurile Siretului!... La drept vorbind, nu ştiu dacă e aşa de frumos, căci acest magician al stilului are un atât de extraordinar talent de a crea poezie!

În volumul acesta sunt descripţii magnifice de natură, fără ca, la urma urmei, natura însăşi să fie atât de magnifică! În privinţa poeziei naturii, arta dlui Sadoveanu întrece uneori realitatea: ceea ce pe noi ne farmecă, ceea ce noi vedem numai într-un moment fericit al vieţii noastre, într-un moment de tinereţe, într-o clipă când cine ştie ce

tensiune supremă a sensibilităţii ne-a făcut să ni se pară că totul cânta în natură — la dl Sadoveanu e un sentiment obişnuit. El are un suflet veşnic tânăr, veşnic ridicat la un diapazon pe care noi ceştialalţi abia-l bănuim, şi-l bănuim numai, pentru că ne amintim de vreun moment al tinereţii, când, visând, poate, la nişte "ochi albaştri", văile şi luncile aveau şi pentru noi acelaşi farmec!

Nu cunosc o altă "literatură" care să stârnească, din cele mai adânci ascunzători ale sufletului, sentimentele care parcă muriseră pentru totdeauna. Se poate o mai mare binefacere decât această literatură, care este, ierte-ni-se expresia trivială, un adevărat elixir de tinereţe?

Dacă m-aş fi dus în "cotitura Boroiului" (observaţi numele acesta, care are ceva de singurătate gravă şi de tăcere — fiţi siguri că alegerea numelui nu e indiferentă în nuvelele dlui Sadoveanu), dacă m-aş fi dus în "cotitura Boroiului", "pe cărarea de frunze moarte", nu sunt deloc sigur că, îmbrăţişând cu privirea întinderile, aş fi avut impresia picturală şi, în acelaşi timp, melancolică, a acelei "vine de apă", "care se desprinde din râu, se abate îmbrăţişând un cot de luncă şi intră apoi iar în matca cea mare"... Şi când dl Sadoveanu spune că: "în chilie, curând, prin furtuna slăbită, pătrunse oftările codrilor din apropiere", mi se împrospătează o senzaţie, pe care, desigur, am avut-o într-un moment rar, probabil într-o noapte întunecoasă, la mănăstirea unde zace de trei sute de ani mitropolitul Varlaam!

Ţăranii dlui Sadoveanu sunt oameni *tari*. D-sa pricepe şi iubeşte forţa, tăria concentrată, neînfrânată, şi vede în ţăran mai cu seamă această forţă. Dacă Creangă zugrăveşte

mai ales pe ţăranul glumeţ, sau mai bine: aspectul glumeţ al ţăranului, dacă dl Sp. Popescu zugrăveşte mai cu seamă pe ţăranul filozof, adică partea de "moralist" din sufletul ţăranului, dl Sadoveanu (şi nu fac nici o comparaţie între talentul acestor scriitori) zugrăveşte pe ţăran ca voinţă, atitudinea obişnuită a ţăranului faţă cu viaţa. Şi această selecţiune mi se pare că valorează cât şi celelalte, dacă nu mai mult, căci ţăranul român, dacă este şi glumeţ, şi cugetător, este însă, prin definiţie, un om care a suferit mult, care s-a oţelit în această suferinţă şi care s-a deprins să tacă. Rezistenţa şi tăcerea — iată cele două caracteristici ale ţăranului român, ca tip social şi psihic. Şi acestea sunt însuşirile esenţiale ale ţăranilor dlui Sadoveanu, puse în vază atât prin acţiune, cât şi prin limbajul pe care li-l împrumută autorul, acel limbaj scurt, care exprimă ceva şi lasă să se înţeleagă mult.

În bunicul Manole, din *Sfaturi vechi*, este întrupat tipul cel mai vârtos al românului, răzăşul oţelit în sute de ani de luptă, care ţine la pământul şi la neatârnarea sa, pe care le apără prin fapte, şi nu prin vorbe. Când nepotul îl întreabă: "Cine e boierul ista, bunicule?", Manole răspunde:

"Care boier?... Boier sunt şi eu, e şi vecinul meu, fiecare e boier cu banul lui şi cu cinstea lui...

Aista-i un ciocoi, proprietar la Stolniceni. A fost vechil ş-acu are moşie", zice Manole şi istoriseşte cum "ciocoiul" a despoiat de pământ pe oameni, dar nu şi pe dânsul, căci: "Când i-oi pune laba în beregată şi genunchiul în piept, he-he! Atunci eu îs mai tare!"

"Vezi tu mâinile acestea? Vezi tu straiele acestea albe? Vezi? Vezi tu pe moşneagul ista de lângă tine? Măi! Să

fie o sută ca ciocoiul acela şi nu fac cât mine, nici cât degetul ist mic! Înţelegi? Ştii tu ce spun eu acu? Eu spun, bre, lucru mare!...

Parcă ar vorbi prea mult. Dar el vorbeşte nepotului său, ultimul vlăstar al neamului său, ca să-şi aline năduhul şi ca să transmită această simţire neamului — în viitorime.

“Uite, bre, aici cât vezi cu ochii, şi mai este încă, toate ale noastre au fost, şi acum multe nu mai sunt ale noastre...”

Este elegia virilă, izvorâtă din cea mai mare dragoste a răzăşului — mai mare decât dragostea de femeie — dragostea de pământul strămoşesc.

E acelaşi accent puternic ca şi al lui Mândrilă de la sfârşitul nuvelei *Cei trei*. Acolo femeia, aici pământul smulge accentul pasionat!

Iar în *Cearta*, bucată de compoziţie admirabilă, care ne dă impresia acelor furtuni de vară, scurte dar îngrozitoare, când pentru o clipă parcă lumea e în cumpănă — dl Sadoveanu ne-a redat aceeaşi tărie întunecată şi tăcută a sufletului răzăşesc: bătrânul Vasile Bujor, strămoşul, aduna pe nepoţi, care s-au luat la bătaie pentru o bucată din pământul moştenit, şi le vorbeşte atât de amar, atât de concentrat de amar! Iar nepoţii, bărbaţi tari de suflet, se-mpacă fără o vorbă, pe tăcute, aşa încât ce se petrece în sufletul lor rămâne o enigmă pentru noi — cum o enigmă aproape este tot sufletul ţărănesc — încât şi autorul, presupus că asistă la această întâmplare şi care se aştepta la cine ştie ce efuziuni, rămâne decepţionat.

Această trăsătură a ţăranului dlui Sadoveanu o regăsim chiar atunci când ţăranul e arătat în atitudinea de glumeţ ori farsor. Iată, de pildă, puşcaşul Ştefănache, care apare

în mai multe bucăţi, ori “Morarul”! Gluma şi farsa lor constă mai cu seamă în mistificare, adică în acel gen de umor care presupune dibăcie şi stăpânire de sine. Ţăranul dlui Sadoveanu, grav şi tăcut, nu va fi un palavragiu, un om care să facă să sune cuvinte, când va vrea să glumească, ci un om care va stăpâni pe “partenerul” său printr-o prefăcută gravitate şi prin reticenţe.

CUPRINS

## Vremuri de bejenie

Voi discuta această nuvelă, mai cu seamă din punctul de vedere al realismului epic.

Critici ca Taine, Brunetière şi chiar Anatole France, autor al atâtor nuvele şi romane istorice, au negat posibilitatea de a reda trecutul, susţinând că orice scriitor care zugrăveşte oameni şi fapte de altădată nu zugrăveşte în realitate decât viaţa din vremea lui transpusă în trecut.

Cred însă că există un minimum de generalitate care, redat, opera de artă nu falsifică, sau falsifică foarte puţin trecutul.

O bătălie în stil primitiv este unul din acele fapte care mai cu seamă pot servi ca subiect într-o bucată istorică, fără ca realismul să sufere apreciabil. În *Vremuri de bejenie*, războinicii se luptă cu topoare, cu suliţi şi cu săneţe; şi oricând nişte războinici se vor lupta cu aceste arme şi se vor lupta individual, fără să facă parte dintr-o armată regulată, se vor lupta la fel. Iar starea sufletească a luptătorilor, mânia, ura, amărăciunea, dl Sadoveanu le redă prin acţiune, mai uniformă decât conţinutul stărilor sufleteşti care o provoacă. Dealtfel, acestea sunt nişte senti-

mente foarte primitive, sentimente general şi universal omeneşti, sentimente de acelea în care se-ntâlnesc toţi oamenii, când sunt reduşi să se-ntoarcă la starea primitivă, căci orice om în război e nevoit să se-ntoarcă la acea stare, şi omul de la 1500, şi cel de la 1900. Aşadar, cine poate zugrăvi o bătălie de azi poate zugrăvi şi una de la 1500, numai dacă ţine seamă de deosebirile de tehnică şi de decor: haină, arme etc.

Ţinut-a seamă dl Sadobeanu de acestea? Dar mai întâi a avut de unde să le cunoască (afară, bineînţeles, de armele pe care şi ţăranii de azi le-ar întrebuinţa în parte)?

Avem "documente" suficiente în privinţa aceasta, din acele vremuri? Mă îndoiesc. În orice caz, fiindcă autorul zugrăveşte altfel exteriorul decât azi şi deoarece cum a fost atunci nu ştim exact, simţul nostru istoric nu e jignit, şi bătălia fiind admirabil zugrăvită, iar trecutul dându-i prestigiul poetic al lucrărilor de demult, bucata dlui Sadoveanu e la înălţimea talentului său.

În zugrăvirea bejeniei, autorul a avut să se lovească de piedici încă şi mai mici: fuga înspăimântată, a unei mase de oameni, înspre locurile ascunse ale munţilor ar fi la fel azi ca şi acum câteva sute de ani. Aici e vorba de talentul autorului de a ne face să vedem masa şi de a ne inspira groaza de întâmplările povestite.

În privinţa dragostei dintre Andrieş Hamură şi Liliana de la Drăguşeni, am de făcut oarecare observaţii. Iubirea este sentimentul cel mai complicat. Şi de aceea o iubire se deosebeşte foarte mult de alta. Altfel iubeşte un erou din romanele franţuzeşti — şi altfel unul din nuvelele dlui Agârbiceanu, altfel Dan al dlui Vlahuţă şi altfel un "fecior" din poeziile lui Coşbuc. Alte sentimente elementare alcă-

tuiesc aceste iubiri, şi alte idei le întovărăşesc. Şi... nu că dl Sadoveanu face din Andrieş Hamură un suflet modern, dar, în una din cele mai frumoase pagini — aducerile-aminte ale lui Andrieş despre iubirea dintre el şi Liliana —, felul sentimentalităţii lui Andrieş, tonul poetic al iubirii lui mă pun pe gânduri. Eu nu-mi pot închipui atât de romantic pe un fiu de boier de la 1500, chiar când a stat doi ani la şcoli în Polonia. Dar poate greşesc... nu ştiu...

Şi iată ceva mai etern decât cele mai eterne lucruri omeneşti: natura, care e aceeaşi şi acum, şi la 1500, şi mult mai înainte ca

...l'âme anxieuse eût habité les corps —

şi pe care dl Sadoveanu o zugrăveşte aci poate mai bine decât oriunde în opera sa.

Aşadar, dl Sadoveanu, alegând acţiuni şi sentimente etern omeneşti şi redându-le mai cu seamă prin acţiune — care e mai uniformă decât motivele ei —, a fost în situaţia de a "imita realitatea" fără să cadă în anacronisme (dacă decorul e adevărat), a fost în stare să ne dea un tablou istoric, în care, cum zice Taine, să "adaoge adevărului poezie".

Există scriitori care vor să facă romane realiste, "sociale" şi "psihologice" din trecutul nostru cel mai îndepărtat. Rezultatul e lamentabil, chiar când se înarmează cu toată "ştiinţa"!...

Splendida povestire a dlui Sadoveanu, dacă băgăm bine de seamă, e un poem epic, face parte din acel gen a cărui legitimitate nu a negat-o nimeni niciodată. E un poem epic, cum îl poate scrie un modern: un poem, fără ceea ce se cheamă "miraculos".

## Însemnările lui Neculai Manea

(Spre roman)

Evoluţia unui scriitor repetă adesea istoria literaturii ţării sale, după cum acesta repetă istoria literaturii universale. Un pedant ar găsi, poate, locul să amintească că “ontogenia repetă filogenia”.

Dl Sadoveanu, care a scris, mi se pare, şi în versuri, şi-a început strălucita sa carieră literară cu acele povestiri al căror caracter, mai întotdeauna liric sau epic, a fost relevat de atâtea ori. Epicul, în opera sa, constă în evocarea impetuoasă a faptelor mari, legendare, întrupate în personaje aprige, “romantice” (unele din *Povestiri*, *Şoimii* etc.). Iar lirismului său îi datorăm acele minunate bucăţi în care scriitorul îşi ilustrează un sentiment puternic prin scene din viaţa reală: sentimentul singurătăţii omeneşti, printr-o întâmplare tragică (*Într-un sat, odată*), sentimentul de melancolie faţă de vremelnicia lucrurilor omeneşti, printr-o întâmplare de vânătoare ori de dragoste (*Hanul Boului, Moarta*).

Acestui caracter — epic sau liric — al primelor sale lucrări se datoreşte “romantismul” dlui Sadoveanu.

Dealtmintrelea, nici un scriitor român n-a fost curat obiectiv. Nici Caragiale, căci un scriitor satiric, după definiţie, e prea stăpânit de sentimentele în faţa realităţii, pe care, din cauza acestor sentimente, o deformează până la un punct. Se ştie că exagerarea este un procedeu inerent acestui gen literar. Pe lângă aceasta, un scriitor satiric, tot prin definiţie, alege aspecte ridicole ale societăţii, deformând, deci, realitatea şi din această cauză. Iar dl Brătescu-Voineşti e prea duios pentru a fi, şi el, curat

obiectiv. După cum, ca să luăm un exemplu de aiurea, Maupassant e prea mizantrop, pentru a fi un pur realist — orice ar zice majoritatea scriitorilor săi.

Dar dacă subiectivismul lui Caragiale e inerent genului în care a scris; dacă subiectivismul dlui Brătescu-Voineşti e numai un adaos, şi fericit, la zugrăvirea vieţii — subiectivismul dlui Sadoveanu în bucăţi ca acele pe care le-am amintit e în adevăr lirism. Scriitorul, cum am spus, îşi ilustrează un sentiment prin scene reale din viaţa reală.

...Scene reale din viaţa reală! Prin aceasta se deosebeşte dl Sadoveanu de poeţii lirici care scriu nuvele şi care, neputând ieşi din cercul propriei lor personalităţi, nu pot crea decât un singur personaj real, pe ei însuşi — celelalte fiind ori repetarea, în alte exemplare, a aceluiaşi personaj, ori personaje convenţionale. Dl Sadoveanu însă a creat în bucăţile sale lirice o mulţime de personaje vii, şi nici unul nu e imaginea autorului lor. Se poate spune, în scurt, că el a făcut lirism exprimându-şi sentimentele prin cea mai obiectivă zugrăvire a vieţii — oricât s-ar bate cap în cap aceste cuvinte...

Şi de aceea, cu tot puternicul său lirism, în bucăţile sale lirice dl Sadoveanu n-a fost niciodată un adevărat romantic. Mai mult romantism găsim în bucăţile sale epice.

Dar echilibrul acesta stabil, dacă mi se iartă expresia, între lirism şi obiectivism, s-a rupt. Zugrăvirea vieţii a ajuns tot mai mult pe primul plan, sentimentul reducându-se la ceea ce am numit aiurea atitudinea scriitorului faţă cu viaţa pe care o zugrăveşte. Puternica sa obiectivitate, vădită şi în primele lucrări, degajată deja mult de lirism în *La noi, în Viişoara*, acum, în *Însemnările lui Neculai Manea*, s-a eliberat cu totul.

*Însemnările lui Neculai Manea* nu mai sunt nici o operă lirică — ilustrarea unui sentiment, nici un poem epic — zugrăvirea unor fapte mari, datorită unor fiinţe cu facultăţi sufleteşti exagerate. Aici scriitorul s-a supus, cum se zice, obiectului, a observat viaţa de toate zilele şi a redat-o — pentru a o reda. Că şi aici se poate constata sentimentul şi concepţia scriitorului faţă cu viaţa e altă vorbă: absenţa scriitorului din opera sa e cu neputinţă.

Această evoluţie a dlui Sadoveanu ne explică şi forma în care sunt scrise *Însemnările lui Neculai Manea*.

Bucăţile lirice şi epice erau unitare. Această unitate de compoziţie o căpătau de la sentiment, care, prin natura sa, este concentrativ şi regulator, căci sentimentul grupează arhitectonic imaginile asociate cu dânsul şi prin care el se exprimă. Acuma însă, supunându-se obiectului, vieţii, opera sa, *Însemnările lui Neculai Manea*, nu mai are acea unitate, căci viaţa este variată şi complicată, şi sentimentul, căzut pe planul al doilea, nu se mai poate impune materialului, pentru a selecta mai întâi şi a alege ceea ce-i convine, pentru a-l unifica apoi şi a-l încadra, aş zice, într-o formă geometrică regulată.

Ultima lucrare a dlui Sadoveanu, dacă e vorba să-i dăm un nume, e un roman, şi e sigur că forma în care compune acuma dl Sadoveanu (de "jurnal"[1]) e tranzitorie.

Desigur, viaţa reală apare ca ceva fragmentar şi capricios, dar de aici nu urmează ca şi în privinţa compoziţiei arta trebuie s-o imite: arta, dimpotrivă, are menirea să prindă, să imobilizeze o clipă din viaţa capricios fugară şi s-o fixeze, pentru totdeauna, prin formă.

---

[1] Sau de "scrisori", ca în *Duduia Margareta.*

Dar dl Sadoveanu ştie, desigur, acest lucru. Şi, pentru ce compune încă fragmentar, pentru ce redă viaţa încă în episoade juxtapuse?

Pentru că romanul, ultimul termen al evoluţiei literare, e genul cel mai pretenţios, nu numai din punctul de vedere al fondului, ci şi din punctul de vedere al compoziţiei. Şi, la această compoziţie, mai ales într-o literatură fără tradiţie, nu se poate ajunge deodată: tinzi către ea, încercând, dibuind, făcând preludii, exercitându-te. Forma de "jurnal" ori de "scrisori" este tranziţia pe care o face dl Sadoveanu spre forma definitivă a romanului. *Însemnările lui Neculai Manea* sunt, ca să întrebuinţăm un termen de pictură, nişte adevărate "studii".

Dar dl Sadoveanu a scris până acum *Şoimii* şi *Floare ofilită* — mi se va obiecta! Tocmai: slăbiciunea relativă a acelor două nuvele-roman e o dovadă de cele ce înaintăm aici.

Iar această dare îndărăt a dlui Sadoveanu de la forma clasică a romanului, dare îndărăt care, cum se ştie, are avantajul de a te face "să sai mai bine" — e dovada seriozităţii şi conştiinţei sale artistice.

A face numai ceea ce cu adevărat poţi este o mare virtute artistică, deoarece în artă se pare că ar fi "posibil şi imposibilul" — dovadă atâtea "opere literare" în care autorii vorbesc de lucruri pe care nu le cunosc, de sentimente pe care nu le-au simţit, de problemele pe care nu le-au cugetat.

Că dl Sadoveanu nu încearcă, aproape niciodată, acest "imposibil" ne dovedeşte perfect şi faptul că opera acestui scriitor este oglinda experienţei sale, în acel înşeles că,

după ordinea scriselor sale, putem face istoria experienţelor sale asupra vieţii...

Am observat cu altă ocazie că acest mare poet al naturii n-a zugrăvit până acum decât câmpia, singura pe care o cunoaşte bine, singura în care a trăit şi pe care a putut s-o observe îndelungat. Şi tot atunci spunem că acest scriitor, proclamat de la început "ţărănist", nu şi-a meritat acest nume decât mai târziu, când a scris *La noi, în Viişoara*.

La începuturile sale, îndrăgostit de trecut, cu o copilărie şi cu o adolescenţă petrecute în orăşelele Moldovei şi cu experienţa vieţii de cazarmă — dl Sadoveanu a zugrăvit mai ales scene eroice din trecut, scene din viaţa mahalalei moldoveneşti şi scene din viaţa militară. Când a ieşit din cercul său, când a străbătut, pe de o parte, în afară de oraş, iar pe de altă parte, în alte clase orăşeneşti ale societăţii din provincie — atunci, pe lângă viaţa cunoscută mai de demult, a început să zugrăvească şi viaţa acestor pături sociale. Aşadar, *Însemnările lui Neculai Manea*, pe lângă afirmarea obiectivismului dlui Sadoveanu, marchează şi un alt progres: lărgirea câmpului său de observaţie: zugrăvirea unei pături noi, a păturii aşa-numiţilor intelectuali, reprezentaţi în romanul său prin exemplare foarte umile "provinciale", de un rang inferior. (Bineînţeles că, având să zugrăvească mediul în care trăiesc eroii săi, dl Sadoveanu a zugrăvit încă o dată mahalaua moldovenească, şi mai bine decât oriunde aiurea.)

Dar pe lângă aceste progrese — dl Sadoveanu a mai făcut un altul, foarte important.

...Între stările sufleteşti ale unui om, unele sunt mai *primitive*, mai generale şi mai *naturale*. Mai naturale, în

înţelesul că sunt condiţionate mai mult de natură decât stările sufleteşti superioare, care sunt mai mult condiţionate de împrejurările sociale. S-ar putea zice că primele capitole ale psihologiei ţin mai mult de domeniul ştiinţelor naturale, pe când ultimele capitole, mai mult de acela al ştiinţelor sociale.

Dl Sadoveanu a zugrăvit, până acum, mai ales stări sufleteşti de prima categorie. Şi cum acestea au rădăcini adânci în natură, dl Sadoveanu, care şi-a dat seama de acest lucru sau care a avut intuiţia acestui lucru, a încadrat întotdeauna pe om în natură în aşa fel, încât natura să explice şi să completeze pe om. De aici, sau şi de aici, marea însemnătate a naturii în opera acestui scriitor şi felul deosebit, unic, cum o zugrăveşte.

Zugrăvind până acum viaţa sufletească superioară şi complicată numai incidental, şi nu în bucăţile sale cele mai bune, împrejurările sociale, acele care explică această viaţă, ocupau un loc neînsemnat în opera dlui Sadoveanu. Zugrăvirea acestor împrejurări este un alt progres al dlui Sadoveanu, şi mai cu seamă priceperea influenţei lor asupra personajelor.

Dacă în *Floare ofilită* dl Sadoveanu ne arată o parte din împrejurările sociale care lucrează asupra eroilor săi, el nu-şi dă destul de bine seama de rezultatul acestei influenţe asupra acelor eroi. Dl Sadoveanu ne arată perfect, în acel roman, ce victimă a lui Negrea este nevasta acestuia, dar nu ne arată ce victimă vrednică de milă este acest Negrea însuşi, omul acesta vicios nevestei sale. Dacă Tinca este victima lui Negrea — lucru uşor de văzut —, apoi Negrea este şi el victima unui călău anonim — anonim, căci nu e un om, ci un întreg complex de împrejurări, din

care unele, cum spuneam, le zugrăveşte şi dl Sadoveanu.

Acum însă, în *Însemnările lui Neculai Manea*, dl Sadoveanu nu numai că zugrăveşte împrejurările sociale în care trăiesc eroii săi, ci arată şi chipul cum aceste împrejurări lucrează asupra acestor eroi. Şi să se observe ce puţin loc ocupă natura aici, unde, ca şi-n nuvelele dlui Brătescu-Voineşti, ea nu prea are ce explica.

În *Însemnările lui Neculai Manea* dl Sadoveanu ne arată dezorganizarea sufletească a doi oameni, Neculai Manea şi Ion Radianu, dezorganizare care-i duce, pe unul, la amorţirea simţului moral, pe altul, la viciu şi la moarte. Scriitorul ne arată cum aceşti doi oameni, neavând nici un scop în viaţă, n-au ce face cu puterile lor sufleteşti, care, neutilizate, se-ntorc împotriva lor şi-i distrug. Şi aceasta, din pricina că ei nu sunt destul de răi, ca tânărul Leonard Iliescu, pentru ca, confundându-se în turmă, să trăiască numai pentru dânşii, utilizând în favoarea lor inconştiinţa turmei; nici destul de buni, pentru ca să pună, ei, pentru concetăţenii lor, scopuri vieţii. Dacă dl Sadoveanu ne-ar fi dat tipul unui asemenea om, atunci am fi avut seria întreagă: jos, Leonard Iliescu, la mijloc, Manea şi Radianu (în această ordine, căci Radianu e superior lui Manea), sus, omul bun, luptătorul idealist. Am fi înţeles atunci şi mai bine că... speciile mijlocii, într-o societate ca acea zugrăvită de dl Sadoveanu, sunt menite distrugerii...

Aiurea, unde există o adevărată viaţă socială, societatea însăşi dă tipurilor mijlocii scopuri în viaţă, ba poate feri de degradare chiar tipuri inferioare ca Leonard Iliescu. Aiurea, societatea nu e o juxtapunere de indivizi, ca la noi. Aiurea, diferitele forme de solidaritate — de la soci-

etăţile de muzică până la partidele politice întemeiate pe interese sociale — sunt tot atâtea îngrădiri, care nu lasă pe om izolat. Iar izolarea e cel mai mare duşman al omului: un sociolog, făcând statistica sinuciderilor, a constatat că aceea ce fereşte de sinucidere este îngrădirea în asociaţii — de orice natură ar fi ele.

Această concepţie, sau această intuiţie a dependenţei omului de societate, a adus un mare serviciu dlui Sadoveanu, căci un scriitor care-şi dă seama de toate înrâuririle suferite de om de la societatea în care trăieşte poate vedea mai adânc în viaţă.

Din această cauză, cu o intrigă tot atât de banală ca şi aceea din *Floare ofilită*, *Însemnările lui Neculai Manea* sunt atât de interesante! Interesul, care nu vine de la intrigă (într-o operă de artă el vine numai într-o mică măsură de la intrigă), vine aici de la semnificaţia pe care scriitorul o dă vieţii zugrăvite, căci aici nu mai e vorba de lucrurile care se întâmplă unuia sau altuia, ci de un fapt mult mai interesant, pentru că autorul pune o însemnată problemă, pentru că el ne arată cum o întreagă stare de împrejurări lucrează asupra unor biete fiinţe omeneşti. Personajele, aici, sunt nişte “subiecte”, asupra cărora experimentează un întreg complex de împrejurări, în care trăim cu toţii. Cunoscuta definiţie a artei ca o “critică a vieţii” se poate aplica perfect acestui roman al dlui Sadoveanu.

Pentru frumuseţea operei, aş fi dorit ca Radianu, în care strigă toată durerea ce rezultă din această stare de lucruri, să aibă o vervă strălucită, o ironie nimicitoare, la înălţimea exasperării sale răutăcioase... Dar poate că această coardă lipseşte lirei dlui Sadoveanu.

Dacă dl Brătescu-Voineşti, în schiţa de roman care se numeşte *În lumea dreptăţii*, ne arată cum se distrug, învinşi în luptă, cei superiori, dar fară destulă energie, tocmai din cauza că sunt superiori, dl Sadoveanu, în *Însemnările lui Neculai Manea*, ne arată cum exemplare din aceeaşi categorie (de pe o treaptă inferioară), când n-au un scop în viaţă, se dezorganizează sufleteşte tot din cauza relativei lor superiorităţi.

CUPRINS

## Ţara de dincolo de negură

*Ţara de dincolo de negură* e una din cărţile cele mai plăcute ale dlui Sadoveanu. Dacă mi s-ar cere să aleg cinci volume din cele patruzeci ale d-sale, negreşit că *Ţara de dincolo de negură* ar face parte din ele. “Cartea aceasta, îmi spunea deunăzi un prieten, e dintre acele pe care le ţii pe lângă tine, le citeşti cu delicii complicate, le închizi un moment ca să-ţi imaginezi mai bine ce-ai citit, aprinzi ţigara când simţi că vine un pasaj şi mai încântător — nu ca să-l saluţi cu focuri de artificii, ci pentru că omul e nesăţios şi vrea fericiri complete.”

În acest volum dl Sadoveanu a pus tot ceea ce are mai bun în bagajul său de fapte: natura, oameni ai naturii şi trecut. Şi toată perfecţia artei sale, ajunsă la maturitate.

Nu numai puşcaşii şi pescarii sunt oameni ai naturii, ci toate personajele sale, în ipostazul lor de vânători, chiar când sunt recrutate dintre intelectuali. Şi tot aşa nu numai oamenii vechi evocaţi în câteva bucăţi şi nu numai oamenii primitivi de subt munte şi din bălţile Dunării sunt din trecut, ci toţi vânătorii săi. Mai întâi, prin pa-

triarhalismul îndeletnicirii lor şi în al doilea rând, prin ceea ce e ancestral în instinctul care-i duce prin munţi şi văi şi prin bălţile misterioase. Şi, în sfârşit, trecutul este evocat chiar şi de felul relaţiilor dintre vânători, cu camaraderia lor simplă, cu poveştile şi "minciunile" vânătoreşti — în adunările lor prin case mobilate ca pe vremea dacilor — cu "cuconu Nicu", cu pădurari ieşiţi de prin tainiţele codrilor şi cu acea egalitate dintre "cuconu Nicu" şi pădurar, datorită meşteşugului vânătoresc care, suprimând ierarhia socială, întoarce pe om la natură şi la primitivitate.

Domeniul favorit al dlui Sadoveanu e trecutul. Chiar şi din prezent, d-sa preferă trecutul, ceea ce poartă semnele şi caracterele trecutului. În alţi termeni, dl Sadoveanu este un epic prin excelenţă. Aceasta se vede şi în "compoziţia" sa, căci d-sa pune foarte rar acţiunea la timpul prezent. Dl Sadoveanu cultivă mai mult povestirea decât dramatizarea. (La aceasta contribuie şi lirismul său.)

Dar trecutul este atât de mult muza dlui Sadoveanu, încât d-sa nu se mulţumeşte cu impresia normală de trecut a vânătoriei şi a împrejurărilor ei. Trecând peste raportarea faptelor vânătoreşti actuale, dl Sadoveanu imaginează vremuri imemoriale şi misterioase. În *Vânători de lupi în veacuri vechi* dl Sadoveanu are viziunea unor vânători preistorici dintr-o rasă emigrată din Nord pe malurile Siretului. În *Vânt dinspre Căliman* dl Sadoveanu îşi satisface nostalgia trecutului, punând în scenă pe un ţăran care spune că a văzut zimbri pe muntele Căliman. (Imaginaţie? Autosugestie? Minciună pură? Impreciziunea aceasta e un merit al bucăţii.) Iar acest vânător fantast, povestind despre gazda lui de pe Căliman, un aborigen

romanizat în a doua generaţie, evocă şi un altfel de trecut impresionant. Cu impreciziunea de care vorbeam mai sus şi fără să-şi ia nici o răspundere, dl Sadoveanu a putut să învie din morţi oameni şi fiinţe stinse de mult — să-şi dea şi să ne dea fiorul trecutului formidabil, adus, halucinant, în prezent. Iar acest fior al trecutului este, el însuşi, numai un aspect al altui sentiment, al sentimentului dominant din opera sa, al sentimentului de mister. Cele mai frumoase descripţii de natură — nu descripţii: cuvântul *descripţie* e sărac pentru poezia dlui Sadoveanu — cele mai frumoase evocări de natură ale sale sunt misterioase.

Sentimentul acesta al misterului îl face pe dl Sadoveanu un atât de pasionat peregrin prin bălţile Dunării şi ale câmpiei. Viaţa imensă şi tainică din bălţi, unde asişti parcă la originea vieţii, şi viaţa tot atât de imensă şi de necunoscută a miriadelor de păsări migratoare care acopăr primăvara cerul întregului emisfer de nord în drumul lor spre mările singuratice, această viaţă pe lângă care cea cunoscută nu este nimic este evocată de dl Sadoveanu cu un sentiment adânc şi înfiorat.

Şi în bucăţile acestui volum — ca şi în toată opera sa — dl Sadoveanu a evocat aceeaşi viaţă a noastră, viaţă care nu se schimbă, ori se schimbă mai puţin, viaţa oamenilor legaţi de pământ şi de obiceiuri şi înfrăţiţi între ei prin pământ şi prin obiceiuri. Şi ne-a evocat mai ales natura noastră, căci peisajul dlui Sadoveanu este naţional. Şi toată natura noastră, câmpia, muntele, râul, balta; iarna şi vara; ziua şi noaptea. E un cântec de la început şi până la sfârşit, un cântec când triumfal, când melancolic. Am însemnat pe marginea cărţii unele pasagii, cu gândul să le transcriu pentru cititor. Dar la sfârşit, făcând calculul, am

văzut că ar trebui să transcriu o bună parte din text — şi doar însemnasem cu zgârcenie.

Dl Sadoveanu este un pictor şi un poet al naturii. Şi amândouă în acelaşi timp. Dar ceea ce e mai impresionant — dacă se poate face disociaţia — e poetul.

Dl Sadoveanu ne dă imagini picturale de natură, dar mai cu seamă îşi exprimă sensibilitatea, senzaţiile ce i le dă natura. Şi cu aceasta, ne trezeşte, ne lămureşte, ne exprimă la maximum şi sensibilitatea noastră în faţa naturii.

Din acest punct de vedere s-ar putea zice că e un psiholog, un “analist” al senzaţiilor noastre — spre uzul nostru. Un descoperitor, şi pentru noi, al sensibilităţii noastre. Expresia sa strălucitoare ne dă senzaţia, chiar şi atunci când imaginea e picturală.

Eminescu ne-a dat imaginea naturii; ne-a dat natura transfigurată “eminescian”; ne-a dat natura ca o expresie a sufletului său; ne-a dat, mai rar, efuziunea sentimentelor lui pentru natură.

Hogaş ne-a dat imaginea naturii şi explozia sentimentelor pentru natură.

Dl Sadoveanu ne dă şi admirabile imagini de natură, şi natură sadovenizată, dar mai ales senzaţiile sale.

Ceea ce e mai frumos în Hogaş face concurenţă picturii. Ceea ce e mai frumos în dl Sadoveanu e mai intern decât să facă concurenţă numai picturii; e poezie *pură*.

Imaginea lui Hogaş e dubletul personal şi fastuos al lumii din afară. Senzaţia dlui Sadoveanu e contingenţa lumii externe cu lumea internă. E punctul unde se întâlnesc şi se contopesc cele două lumi. E o stare obiectivă şi foarte subiectivă totodată — în comparaţie cu obiectivitatea imaginii şi cu subiectivitatea sentimentului —, pe cât se

pot aplica aceşti termeni absoluţi la lucruri atât de relative.

În această particularitate ni se pare că stă originalitatea dlui Sadoveanu ca poet al naturii — şi lirismul său obiectiv, noţiune contradictorie, dar pe care nu o poţi ocoli când vorbeşti de creaţia sa, noţiune pe care am ilustrat-o şi altădată, când nu era vorba de natură, ci de viaţa în genere.

Această contingenţă — în senzaţie — a naturii şi a sufletului este şi cauza acelui sentiment de comuniune cu natura din opera sa, care e calitatea cea mai eminentă a poeziei dlui Sadoveanu.

Această sensibilitate este, în definitiv, starea psihologică cea mai vie, fiindcă e cea mai fizică. Ea participă încă cu mult din acea "iritabilitate", care este faptul primar în ierarhia psihologică. Ea este antipodul cugetării reci reflexive. Este "viaţa" prin excelenţă. De la ea în sus, urmează tot mai multă diversificare, complicare, ajustare utilitară — tot mai multă raţionalizare — tot mai multă îmbătrânire a substanţei psihice. Încă o dată, senzaţia este "viaţa" prin excelenţă. (Frica de moarte este frica de lipsa de senzaţii.) De aceea senzaţia este atât de preţioasă în poezie. (Poezia engleză îşi datoreşte superioritatea ei şi acestui caracter.) Poezia este, în primul rând, ecoul unei sensibilităţi fragede într-un organism psihic superior: sensibilitatea ia act de univers, vibrând, sentimentul şi inteligenţa răspund, organizează.

Am impresia că pe omul acesta de complexiune atât de puternică natura l-a făcut anume în proporţii excepţionale, ca să aibă în el un puternic şi fin instrument de receptare, care să prindă cu delicatele lui antene sufleteşti tot ce cântă în natură frumuseţile creaţiei.

Cum am mai spus şi altădată: îmi permit să vorbesc despre Sadoveanu astfel, pentru că simt bine că nu e vorba de dl Sadoveanu cel de pe stradă, ci de altcineva. (Ca preotul în ipostazul de deţinător al darului — deosebit de fiinţa comună care trăieşte ca toţi ceilalţi oameni.) Cred că acelaşi sentiment l-aş fi avut şi faţă de Eminescu, dacă aş fi trăit pe vremea lui. Poeţii au, în adevăr, un dar. Nu e nimic mistic în concepţia mea. E simpla constatare că în ei, mai ales în ei, şi mai ales în marii poeţi romantici, omul de toate zilele e cu totul altul decât celălalt din ceasurile rare, dacă voiţi — întrebuinţând termenul foarte figurat! —, din ceasurile când e "posedat"... Ceea ce nu era, nu putea fi cazul lui Caragiale, care n-a fost poet în înţelesul acesta. Caragiale la cafenea... era un om extrem de inteligent, un observator de o luciditate crudă, un infailibil *metteur en scène* când trebuia, şi avea elocuţia, proprie, ca şi imitativă, exactă, definitivă. De aceea nenea Iancu şi I.L. Caragiale erau una şi aceeaşi fiinţă.

# IOAN AL. BRĂTESCU-VOINEŞTI

## În lumea dreptăţii

În constelaţia prozatorilor de azi, dl Brătescu-Voineşti străluceşte cam izolat, atât prin situaţia sa, prin felul vieţii sale, cât şi prin natura operei. El mai ocupă un loc deosebit şi prin faptul că este scriitorul care face tranziţia între generaţia lui Vlahuţă şi acea a lui Sadoveanu.

Din acest punct de vedere, putem spune că el este începătorul literaturii noastre celei mai noi şi, fiind un scriitor de talent şi un adevărat nuvelist, putem adăuga că de la el începe nuvela română, ca gen căruia să i se fi consacrat un scriitor şi care să îndeplinească toate condiţiile genului.

Dl I. Al. Brătescu-Voineşti, care a început să scrie acum vreo cincisprezece ani, a avut nenorocul să scrie în *Convorbiri literare*, ceea ce l-a făcut inaccesibil publicului. Apoi a avut nenorocul să scrie într-o vreme când literatura naţională nu prea avea cititori, pentru că se pierduse încrederea în ea, pe atunci pe când se făcea trista constatare că nu avem o mişcare literară, fapt căruia dl Gherea i-a dat o explicaţie în articolul său *Asupra mişcării literare şi ştiinţifice*[1]. Dl Brătescu-Voineşti a mai avut şi o delicateţe

[1] *Mişcarea literară şi ştiinţifică*, în “Literatură şi ştiinţă”, I, 1893, p. 1—28; în volum, cu titlul citat de Ibrăileanu.

extremă, care l-a făcut, s-ar zice, să se eschiveze din faţa publicului. Dar între puţinii care l-au descoperit în *Convorbiri*, d-sa a avut mulţi admiratori.

Cu apariţia volumului său *Nuvele şi schiţe*, situaţia s-a schimbat şi dl Brătescu-Voineşti a început să pătrundă în conştiinţa publicului.

Dar "volumul" mai are şi o altă însemnătate pentru soarta unei opere literare. Opera literară e o sumă de momente ale spiritului unui scriitor, o manifestare multiplă şi variată a impresiei pe care lumea o face asupra unei sensibilităţi. Numai când ai înainte, ca într-o mare frescă, toate imaginile prin care scriitorul şi-a exprimat şi istorisit sensibilitatea sa, îţi poţi face o idee completă de această sensibilitate, poţi avea o imagine perfectă a sufletului scriitorului. Nu numai o bucată, o nuvelă sau un roman pierde, citită în răstimpuri, de pildă într-o revistă, ci şi opera întreagă a unui scriitor, citită în bucăţi, la intervale mari de timp, să zicem în cincisprezece ani, nu va face aceeaşi impresie ca citită deodată în "volum". Aici bucăţile se ajută şi se luminează reciproc, este o acumulare de efect: bucăţile, în lupta pentru trai, se asociază. Bucăţile unei opere sunt notele din simultaneitatea cărora reiese acea armonie care redă un suflet de artist.

Iar acuma, cu apariţia volumului *În lumea dreptăţii*, atât de bogat şi atât de armonios, dl Brătescu-Voineşti a intrat în categoria scriitorilor celor mai cunoscuţi şi mai apreciaţi. D-sa e poate cel mai preţuit, vreau să zic cel mai puţin contestat dintre scriitorii noştri, ceea ce se datoreşte şi talentului său, şi egalităţii acestui talent — căci acest scriitor are în grad înalt spiritul de autocritică — şi, desigur, şi acelei distincţii, acelui "splendid isolation", care-l face să nu încurce pe nimenea. În literatura

noastră dl Brătescu-Voineşti e un fel de Pană Trăsnea: "urmaş al unui mare neam de boieri români, pomenit din moşi-strămoşi şi scris în pisaniile a vreo trei biserici din oraş..., cunoscut drept un om deştept, umblat prin străinătate, tare cinstit, tare tihnit, dibaci la mână pentru lucruri migăloase şi iarăşi tare iubitor de flori şi toate frumuseţile firii..."

Da, acest iubitor de frumuseţile firii este foarte dibaci la mână şi zugrăveşte cu o fineţe de neîntrecut viaţa, o anumită viaţă, pe care ne vom încerca să o definim în acest studiu.

## I

"Adaptarea la mediu — zice Andrei Rizescu lui Antonescu, directorul gimnaziului, când acesta îl sfătuieşte să se acomodeze împrejurărilor —, adaptarea la mediu e o condiţie de existenţă la care se supun orbeşte plantele şi animalele inferioare. Cu cât o fiinţă e mai sus pe scara vieţuitoarelor, cu atât caută să se dezrobească de sub greutatea acestei nevoi. Omul seacă bălţile; omul spintecă munţi şi scobeşte tuneluri; omul primeşte să fie schingiuit şi zice: "e pur şi muove!", omul pune mâna pe bici şi goneşte zarafii din templu. Omul transformă mediul..." (*În lumea dreptăţii*)

Şi, în adevăr, dacă celelalte vieţuitoare, care trăiesc numai în mediul natural, se pun ele în concordanţă cu mediul, omul, pe lângă adaptarea lui la mediul natural, are putinţa de a pune mediul acesta în concordanţă cu sine însuşi, "secând bălţi şi scobind tuneluri"; iar când e vorba de mediul social, pe lângă adaptare, mai are, iarăşi, putinţa de a face el schimbări în acest mediu, primind să

fie schingiuit şi zicând: “e pur şi muove” şi “gonind cu biciul zarafii din templu”.

Şi, după cum în lumea naturală fiinţa zoologică se mlădiază cu atât mai puţin mediului cu cât e mai tare, tot aşa, în lumea socială, omul, cu cât e mai puternic, cu atât se mlădiază mai puţin, cu atât are posibilitatea de a face, el, schimbări în acest mediu.

Şi, fiindcă omul s-a emancipat mult de mediul natural, problema adaptării lui şi, deci, a fericirii lui se pune mai ales pe terenul social.

Dar dacă în lumea naturală orice însuşire favorabilă succesului este o însuşire bună, în lumea socială nu e tot aşa: nu orice însuşire sufletească bună este o însuşire socială bună, favorabilă adaptării. Există însuşiri care din punct de vedere moral sunt calităţi şi din punctul de vedere al adaptării sunt defecte.

Dacă ne-am închipui o societate ideală, întemeiată în alcătuirea ei pe dreptate, atunci orice calitate morală ar fi şi una pentru adaptare. Cu cât o societate se îndepărtează de tipul ideal, cu atât calităţile morale devin defecte pentru adaptare. Se poate concepe o societate în care delicateţea de sentiment, cinstea etc. să fie defecte de adaptare.

Unde lucrurile stau astfel, este clar că acei care, prin naştere şi educaţie, vor fi mai vulgari se vor adapta mai uşor. Cu cât însuşirile morale înnăscute vor fi de un ordin mai înalt, cu atât adaptarea va deveni mai problematică. Iar acei care, prin naştere sau educaţie, au însuşirile sufleteşti bune, absolut contrare celor cerute de mediu, dacă sunt mai mult senzitivi decât voliţionali (iertaţi-mi aceste expresii barbare), vor fi distruşi, căci nici nu se vor putea adapta, nici nu vor avea energia să lucreze, ca luptători, spre schimbarea mediului în conformitate cu personalitatea lor.

Opera dlui Brătescu-Voineşti este istoria inadaptabilităţii categoriei a treia în mediul format de cele două categorii dintâi. Tipuri de categoria celor care iau biciul şi alungă zarafii din templu lipsesc în opera dlui Brătescu-Voineşti. Este drept că i-ar fi fost greu să găsească modele.

Dar fiindcă împrejurările vieţii clasifică pe oameni (clasificaţi de natură în categorii psihologice) în categorii sociale, e interesant să vedem din ce clase se recrutează mai ales inadaptabilii dlui Brătescu-Voineşti. Şi dacă vom găsi că inadaptabilitatea unora faţă cu adaptabilitatea altora se datoreşte şi claselor sociale respective aşa cum au fost condiţionate de istoria ţârii româneşti — atunci opera dlui Brătescu, pe lângă un document cu caracter general, va căpăta şi importanţa unui document privitor la o societate specifică, la ţara noastră.

Cine sunt inadaptabilii dlui Brătescu-Voineşti? Ce categorii sociale simbolizează ei? Pentru ce sunt inadaptabili? Din pricina căror însuşiri? Care e mediul care face ca acele însuşiri bune să devină defecte de adaptare?

Răspunsul ni-l vor da, mai cu seamă, cele patru nuvele mari ale autorului, asupra cărora ne vom opri în special, căci desigur că în acele opere care l-au oprit şi l-au frământat mai mult îl vom găsi mai degrabă pe dl Brătescu-Voineşti.

Acţiunea din aceste nuvele se desfăşoară într-un mic oraş de provincie din Muntenia, probabil în Târgovişte, de unde e şi dl Brătescu-Voineşti şi unde autorul plasează istoria “Neamului Udreştilor”. Mediul, care serveşte de cadru eroilor, e viaţa acelui orăşel, şi anume clasa stăpânitoare.

Şi fiindcă la noi s-a creat dintâi forma de civilizaţie aşa-numită burgheză, rămânând ca ea să creeze apoi clasa

corespunzătoare, pe care, în parte, a şi creat-o — este natural ca noua stare de lucruri să fie reprezentată mai ales prin organele de guvernământ, adică prin purtătorii şi reprezentanţii acelei forme, prin profesiile numite liberale, şi mult mai puţin prin industriaşi şi comercianţi.

În *Pană Trăsnea Sfântul* sunt două tragedii: întâi este moartea Elizei, nevasta lui Pană. E o întâmplare oarecare şi nu ne priveşte aici. A doua e acea năpastă care face pe Pană Trăsnea *Sfântul* să-şi plătească nobleţea vieţii cu un stagiu în puşcărie.

Posibilitatea acestei catastrofe ne-o explică mediul în care a ajuns să trăiască Pană Trăsnea la adânci bătrâneţe; ne-o explică discordanţa dintre Pană Trăsnea şi lumea nouă, în care el a întârziat să trăiască.

Chiar la începutul părţii a doua a nuvelei dl Brătescu-Voineşti ne explică apariţia acestei lumi noi şi ne zugrăveşte fizionomia ei:

"Multe mai face şi desface vremea scurgându-se încetinel şi mult se schimbă şi se prefac lucrurile. Aceasta se vede pretutindeni, dar mai îndeosebi se vede în ţările care, îndelungă vreme rămase în urmă, vin deodată în atingere cu altele, ajunse la cea mai înaltă treaptă de înaintare. Căci atunci, în râvna de a ajunge şi ele cât mai în grabă acolo, unde celelalte n-au ajuns decât printr-o nepripită prefacere firească, se îngrămădesc înnoirile unele peste altele şi în vreme de abia câţiva ani se schimbă lucrurile de nu le mai cunoşti. Şi o fi spre binele unora şi o fi spre răul altora."

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

"Nici n-a fost în gândul meu să arăt ceva nou, ci numai să-mi fac drum pentru a spune că în timp de douăzeci

şi patru de ani, câţi s-au scurs de la întâmplările povestite, orăşelul în care s-au petrecut a ajuns de necunoscut.”

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

“Nu mai e de cunoscut uliţa târgului, aşa mândreţe de prăvălii cu mărfuri de toate soiurile s-au deschis şi pe-o parte şi pe alta. Cine ar şti să spuie câţi prefecţi, câţi primari şi câţi magistraţi s-au schimbat în vremea asta? Şi cine ar putea iar să spuie cât s-au schimbat oamenii şi la port, şi la vorbă, şi la obiceiuri, şi la credinţe, şi la gusturi?

Că s-au schimbat multe. Şi de când boierul Manolache Moldoveanu a făcut ruptoare, s-au stins unul câte unul, la răstimpuri mici, toţi oamenii de neam; iar din pricina că în apropiere de oraş s-au descoperit nişte mine de păcură şi de cărbuni, negustoraşii altădată nebăgaţi în seamă, cumpărând pe nimica pământurile de la ţărani, au ajuns cu averi mari şi duc azi treburile oraşului prin puterea lor politică şi prin acei care, dintre ei, au îmbrăţişat carierele liberale şi stau în fruntea bucatelor de nu-ţi vine să crezi cum s-a împlinit de cu prisos, în timp aşa de scurt, vorba de la evanghelie, că vor cădea neamurile şi se vor ridica noroadele.

Dar, precum în unele morminte, dacă piere tot ce fusese îngropat, mai rămâne inelul mortului, frumos şi strălucitor ca în ziua dintâi, aşa, în mijlocul goanei de prefaceri şi de înnoiri, a rămas Pană Trăsnea, neclintit şi acelaşi uitat în mormântul în care se îngropase singur de viu.”

E vorba, aşadar, de importarea civilizaţiei apusene, care a făcut să se ridice o clasă nouă (ajutată aici şi de unele bogăţii naturale) şi să dispară o clasă veche, aceea a boierilor de neam.

Acelaşi fenomen îl zugrăveşte autorul şi la începutul nuvelei *Neamul Udreştilor*. Saşinca, nevasta lui Costache Udrescu, îşi arată indignarea şi dispreţul, tot prin cuvintele: "Căderea neamurilor şi ridicarea noroadelor", cu toate că Saşinca (care se simte aşa de străină în această familie, între mobilele din alte vremi, între slugile vechi), este ea însăşi un produs al acelei civilizaţii apusene, care a făcut să cadă neamurile şi să se ridice noroadele. Neamul Udreştilor se stinge din cauza acelei civilizaţii.

În nuvela cea mai mare, *În lumea dreptăţii*, mediul e acelaşi, zugrăvit însă mai complet şi cu mai multă putere decât în celelalte două nuvele — şi vom vedea pentru ce.

Cum e acest mediu din punct de vedere moral? La această întrebare dl Brătescu-Voineşti răspunde prin zugrăvirea diferitelor personaje reprezentative: Berlescu din *În lumea dreptăţii*, şef local de partid, avocat fără talent, care reuşeşte din pricina imoralităţii, din pricina lipsei de delicateţe sufletească şi a lipsei de scrupule; Vineanu, alt avocat, tot din *În lumea dreptăţii*, şeful local al celuilalt partid, care reuşeşte cam prin aceleaşi defecte morale, ce devin calităţi de adaptare — aceştia, probabil, s-au născut perfect adaptabili; Zărnescu, preşedinte de tribunal, tot din *În lumea dreptăţii*, care împarte "dreptatea" după interesul mai marilor zilei — acesta, tip de categoria celor care se "cuminţesc" cu vremea, căci la început a fost un om de treabă; prefectul din *Pană Trăsnea*, care se înduioşează aşa de tare de "nefericirea" d-rei Melicescu, mai ales când aceasta, sufocată de indignare, îşi desface corsetul, încât condamnarea lui Pană e asigurată fără nici o îndoială; procurorul, din aceeaşi nuvelă; avocatul şi deputatul Vasiliadi, tot din nuvela aceasta, care pledează cu înflăcărare împotriva lui Pană, căci "datorea

acest serviciu prefectului, în schimbul nevestei, pe care i-o luase cu vreo trei ani mai înainte”; Raul şi Saşinca, fiul şi nevasta lui Costache Udrescu, care sunt invazia mediului celui nou în însăsi casa, în însăşi inima neamului Udreştilor; prefectul şi tot clubul de cartofori şi amatori de mahalagisme din *Două surori*; Clopotescu chiar (să se bage de seamă numele lui) din *Conu Alecu*, în care mediul acesta nou e arătat sub alt aspect — mai inofensiv, căci e într-o schiţă umoristică: “Buni băieţi, ăştia din ziua de azi, zice Conu Alecu, deştepţi... or fi ştiind carte multă, dar nu ştiu să se poarte”...

Acest mediu este şi vulgar, şi necinstit, şi cine nu-i are însuşirile nu se poate adapta, e distrus, ori măcar nefericit.

Distruşii şi nefericiţii sunt, mai ales, Pană Trăsnea, Costache Udrescu şi Andrei Rizescu.

Cei dintâi, Berlescu şi seria întreagă, sunt cei chemaţi pentru viaţă, căci sunt lipsiţi de cultură sufletească, de orice distincţie, din cauza lipsei de rafinare ereditară şi din cauza lipsei de educaţie.

Fiind ridicaţi deodată din clase inferioare, ei vin numai cu pofte, pe care le vor satisface cu acea totală lipsă de scrupul care e o însuşire admirabilă pentru adaptare în mediul cel nou. Se-nţelege, vorbim în general, căci există şi excepţii, dovadă Rizescu, care face parte din aceeaşi clasă.

Ceilalţi, veniţi în viaţă cu altfel de însuşiri, fiind, apoi, altfel educaţi, vor fi meniţi distrugerii, prin chiar distincţia lor sufletească.

Pană Trăsnea, cu viaţa lui liniştită, închinată florilor şi amintirii Elizei, nu mai face parte din lumea cea nouă, creată de formele noi de stat şi de descoperirea minelor de cărbuni şi petrol din judeţ. Nimeni nu-l înţelege, el apare

tuturora ca un maniac. Dar, mai ales, el nu mai prezintă nici o valoare socială în lumea cea nouă. Dintr-o întâmplare banală, nemăsurat de importantă pentru el, Pană Trăsnea se pune în luptă cu mediul, reprezentat prin profesoara d-ra Melicescu, prin prefect, prin procuror, prin judecători, prin avocaţi şi, în sfârşit, prin întreaga opinie publică. "Sfinţenia" sa e un defect, nu numai pentru că îl face şi neînţeles. Mai mult, pentru că îl face ridicol şi chiar odios, dând aparenţă de verosimilitate infamei calomnii ce se debitează pe socoteala sa că ar fi avut gânduri de satir asupra frumoasei d-re Melicescu: "Ştiau şi copiii de şase ani de ce mizerabilul maltratase pe biata tânără, statornică în virtute". Şi aşa se face că Pană Trăsnea ajunge în puşcărie, *pentru că*, din iubire şi bunătate, îşi dăduse averea pentru înfiinţarea unei şcoli de fete.

Această faptă bună, precum şi toată "sfinţenia" vieţii lui întregi, nu-i ajută deloc la proces, unde, dealtfel, Pană Trăsnea nici nu se prezintă. Iar avocatul Moldoveanu — fiul *boierului* Moldoveanu —, om de treabă, nici nu mai are curaj să aducă ca argument curăţia vieţii acestui om care, chiar în acel moment, îşi stropea acasă aţaliile şi mixandrele, căci procurorul — reprezentantul societăţii, adică al mediului celui nou —, ar fi exclamat desigur: "Une leçon de géologie, alors! ?"...

Iar Neamul Udreştilor se stinge, pentru că "civilizaţia", mediul cel nou străbate chiar în casa Udreştilor. Costache Udrescu va avea să sufere mult de la acest mediu, reprezentat prin nevasta sa, Saşinca, şi prin fiul său. Costache Udrescu va suferi mult de la nevastă-sa, pentru că el adună cu pietate documentele trecutului familiei sale, pentru că-şi îngrijeşte moşia ca un om cinstit şi pentru că nu se amestecă în politică să se aleagă deputat:

— “O să mă bagi în mormânt cu nepăsarea dumitale!, strigă ea.

Nu vezi cum îţi trec toţi înainte? Trezeşte-te! Trezeşte-te, odată! Urlă târgul de ropotul alegerilor, şi dumneata stai de silabisit hrisoave, ardă-le-ar focul!

— *Nu sunt făcut eu pentru asta, mico.*”

Dar, mai ales, va suferi mult văzând înstrăinarea fiului său, înstrăinare care începe chiar de la botez prin numele de Raoul ce i-l dă mama lui (în loc de Negoiţă, cum dorea tatăl) şi care continuă prin pensionatul francez, prin învăţătura la Paris, prin viaţa de viveur din Bucureşti.

Dacă în *Pană Trăsnea* mediul lucrează de afară, aici, în *Neamul Udreştilor*, el a pătruns în cetăţuia acestei vechi familii. Iar aceşti doi oameni sunt inadaptabili, pentru că sunt boieri de “neam”, pentru că viaţa de familie care subţiază, atât a strămoşilor lor, cât şi a lor proprie, a creat în ei un suflet mai deosebit.

Am vorbit aiurea[1] despre această clasă socială şi am arătat cum graţie unei vieţi mai culturale de două-trei veacuri ea a dat pe cei mai mulţi dintre reprezentanţii asimilării culturii europene în prima jumătate a veacului al XIX-lea.

Această “culturalitate” este şi ea una din pricinile distincţiei sufleteşti a acestei clase. Dar mai sunt şi alte pricini. Mai întâi, traiul ei mai uşor, scutit de asprimea luptei pentru existenţă şi, în acelaşi timp, scutit şi de ceea ce am numit azi “cancanurile” politice, căci această clasă, departe de domnii fanarioţi, nu şi-a pierdut sufletul, cum s-a întâmplat cu înalta clasă boierească. Apoi, mediul în care s-a dezvoltat clasa aceasta — o viaţă liniştită de

[1] *Spiritul critic în cultura românească.*

familie, în mijlocul naturii, o ambianţă care subţiază, poleieşte, chiar şi prin micile lucruri comune ale vieţii — casa bună, haină fină, mobile plăcute etc. —, în deosebire, de pildă, de clasa mijlocie ori de cea ţărănească, unde se pot dezvolta alte calităţi, dar nu acele pe care le constatăm la mica boierime.

Aşadar, în cele din două nuvele analizate, ni se zugrăveşte inadaptabilitatea unor tipuri care simbolizează o clasă. Această clasă a fost distrusă de împrejurările moderne ale vieţii româneşti, personificate în clasa burgheză născând şi în profesiile liberale.

Dar "ridicarea noroadelor" a avut de efect şi ridicarea la suprafaţă a unor fiinţe de elită recrutate din "noroade". Să vedem cum se acomodează aceştia cu mediul.

Andrei Rizescu, eroul din *În lumea dreptăţii*, este tipul lor. Andrei Rizescu este un învins, sfârşeşte cu nebunia. Pentru ce? Nu avea ştiinţa meseriei sale de avocat? Nu era cinstit? Nu era muncitor? Ba avea toate aceste însuşiri, şi tocmai din pricina lor e distrus. Andrei Rizescu, ca judecător, îşi face datoria — primul defect: nu îngăduie neglijenţa la colegi — al doilea defect; jenează pe colegi în escamotarea justiţiei — al treilea defect! Deci nu mai poate fi judecător. Ca avocat, el nu ia procese nedrepte — întâiul defect; caută să împace pe împricinaţi — al doilea defect; nu face platitudini preşedintelui şi oamenilor zilei — al treilea defect. Are sufletul artist, citeşte pe Spencer şi pe Nietzsche etc. — defecte oribile, ridicole! Toate acestea îl fac odios. Şi chiar acolo unde ni s-ar părea că ar putea să aibă o unică satisfacţie — platonică! —, în inteligenţa şi cultura sa, acolo e mai ridicol, pentru că acolo e mai departe de mediu. Când prostul şi bâlbâitul Berlescu îl ridiculiza, numind pe Spencer Laibăr

şi pe Nietzsche Niţă, când îl întreba din ce fel de cireş erau tunurile lui Mihai Viteazul: cireş dulce ori amar — "toţi se prăpădeau de râs"!

Imposibilitatea de a se adapta la mediul acesta i-o explică perfect lui Rizescu nenea Mache, pensionar bătrân, prin gura căruia vorbeşte experienţa celor patruzeci de ani de viaţă "modernă" şi "constituţională":

"Ascultă-mă pe mine, eu sunt om bătrân şi am îmbătrânit în lumea asta a tribunalului. Dumneata nu faci de avocat. S-a isprăvit: nu faci de avocat. Avocatul, mai ales într-un oraş d-astea micile, va să fie şmecher, şiret, şi la dumneata şiretenia, ca la mine în palmă. Nu te văz eu?, dumitale îţi plac altele: cititul, vioara; habar n-ai de lume şi de chichiţele ei... Afară numai dacă nu vrei să mori de foame.

— Ei bine, dar ăilalţi cum trăiesc?

— Care ăilalţi? Păi ţi-i număr pe deşte. Sunt vreo cinci care câştigă parale mai bune şi mai mult cu afacerile decât cu avocatura; dar ca ăştia n-o să ajungi să câştigi niciodată, pentru că n-ai nici situaţia lor politică, nici firea lor, nici nu începi în condiţiile în care au început-o ei. E! Când au început avocatura Vineanu şi Berlescu, nu erau aici în oraş decât doi avocaţi, şi ăia practicanţi, fără titlu. Azi sunt treizeci; vii şi dumneata, al treizeci şi unulea... Afară de Vineanu şi de Berlescu, mai e Beneş, Urziceanu şi Amedeu, care câştigă ceva, ăilalţi abia dacă îşi câştigă pâinea de toate zilele; şi bagă de seamă, nu e unul din ăştia să n-aibă ca dumneata nici o altă stare, nici legături de rudenie în oraş şi în judeţ. Şi, să mai ştiţi de la mine, clientul nu vine la avocatul cinstit, care ştie şi care vorbeşte frumos; se duce la ăl care ştie că are trecere. Uită-te dumneata la Berlescu. Să zici că e vreun om învăţat? Nu e; cum vorbeşte, l-ai auzit: la fiecare zece

vorbe “ăă... ăă...”, dar năpădesc clienţii la el că e tare şi mare.”

Cititul, vioara, cinstea, iată defectele lui Andrei Rizescu. Lipsa de scrupule, situaţia de om “tare şi mare”, iată calităţile lui Berlescu. Prostia, incultura, bâlbâiala sunt lucruri care n-au de-a face nimic, nici în bine, nici în rău!

Şi pentru a ilustra inadaptabilitatea, dl Brătescu nu putea alege ceva mai potrivit decât avocatura, căci în această profesiune, mai mult decât în altele, e vorba de luptă, de concurenţă, deci aici se poate pune mai bine problema însuşirilor morale favorabile ori nu triumfului.

În *Două surori*, pe lângă o inadaptabilitate semnificativă: Elena Cioranu, fiica unui *boier* sărăcit — mai e şi Iosif Dănescu, casierul. Până să ajungă la această situaţie, probabil că Iosif Dănescu a trecut prin întâmplări grele, care i-au lăsat o urmă de tristeţe, de frică de oameni, o ezitare în faţa vieţii, dar, în sfârşit, a triumfat! Dacă ar fi avut sufletul lui Berlescu, ar fi fost un mulţumit şi ar fi ajuns mult mai sus pe scara socială, iar dacă ar fi avut sufletul lui Rizescu, ar fi fost un nefericit! Dănescu însă nu e nici boer de neam, nici un adevărat intelectual, dar, pe cât e un suflet distins, pe atât, exact, e şi inadaptabil; gradul lui de inadaptabilitate e proporţional cu fineţea lui morală şi cu valoarea lui intelectuală. Iar fericirea lui, care începe târziu, în după-amiaza vieţii lui, se datoreşte distanţei care îl separă de Andrei Rizescu.

Această descalificare a calităţilor morale, când e vorba de adaptare, o găsim, desigur, în orice ţară, oricât de civilizată, dar nu până la gradul acesta. Gradul mai mare, pe care-l constatăm la noi, se datoreşte faptului că suntem într-o epocă de tranziţie, când “civilizaţia” este încă în perioada de instalare, şi aceasta într-o ţară în care clasele

de jos n-au nici un rol şi în care clasele de sus au moştenit psihologia celor 200 de ani de influenţă bizantină.

Dl Brătescu-Voineşti, zugrăvind aspectul tragic al introducerii civilizaţiei la noi, completează pe Caragiale, care a zugrăvit aspectul ridicol al aceluiaşi fenomen. Iar Eminescu a exprimat regretul adânc după dispariţia vechii stări de lucruri, după clasele care au înflorit altădată.

## II

În *Pană Trăsnea* şi în *Neamul Udreştilor* eroii sufăr cu resemnare.

Pană Trăsnea, după moartea nevestei sale, şi în urma năpastei ce cade asupra lui, sufere în tăcere, fără zbucium. Tot aşa şi Costache Udrescu: el primeşte loviturile soartei fără să se zbată. Pe lângă alte motive, şi această seninătate, dacă mă pot exprima astfel, a suferinţii eroilor, a putut face pe dl Sanielevici să caracterizeze pe dl Brătescu-Voineşti ca pe un “realist clasic”.

Dar toate acestea nu se mai aplică la nuvela *În lumea dreptăţii*. Aici eroul nu se resemnează, aici tragedia sa e zguduitoare, şi, după o ultimă criză, el înnebuneşte.

Această deosebire între cele două nuvele dintâi şi aceasta din urmă se datoreşte faptului că în *În lumea dreptăţii* inadaptabilul nu mai este nici un bătrân, dar nici, mai cu seamă, reprezentantul unei clase bătrâne, muribunde, care se poate resemna că piere. Pană Trăsnea dispare în orice caz odată cu clasa lui. Costache Udrescu dispare şi el fatal. Ei mor, se poate spune, de ceea ce se numeşte “moartea naturală“, iar moartea naturală nu e atât de îngrozitoare;

ba, se zice că o adevărată moarte naturală trebuie să fie fără durere, fără regret, pentru că este sfârşitul firesc al unei evoluţii. Pe când în nuvela *În lumea dreptăţii* acel care “moare” e un tânăr şi, mai ales, un om dintr-o clasă nouă, de viitor. El nu “moare” nici din cauza vârstei sale, nici din cauza vârstei clasei sale, ci de o moarte timpurie, năprasnică, şi toată firea lui protestează împotriva acestei nimiciri nefireşti. Andrei Rizescu, care poartă în el dorul puternic de viaţă, nu se poate resemna; el se zbuciumă, protestează.

O altă cauză, în legătură imediată cu cea dintâi, a deosebirii dintre “tragedia” acestor două genuri de inadaptibilităţi, e şi faptul că pe când Pană Trăsnea şi Costache Udrescu au nervii echilibraţi, din cauza eredităţii, a educaţiei şi a felului lor de trai, intelectualul dezarmat Andrei Rizescu e un om cu sensibilitatea exagerată, cu sufletul peste măsură de impresionabil. Şi aceasta, nu numai pentru că cultura lui Rizescu presupune o muncă intelectuală, care poate fi prin ea însăşi o cauză de mai mare impresionabilitate, ci şi pentru că această cultură s-a grefat deodată, într-o singură generaţie, pe un creier fără nici o ereditate în această direcţie.

Aşadar, aici eroul fiind tânăr, făcând parte dintr-o clasă tânără şi fiind şi un altfel de tip psihic, inadaptabilitatea lui trebuie să aibă alt aspect, şi dl Brătescu-Voineşti, ca adevărat artist, şi-a schimbat şi maniera. Aici dl Brătescu-Voineşti nu mai e acel “realist clasic” de mai înainte. Realismul clasic de altădată nu proceda numai de la autor, ci şi de la obiect, de la viaţa redată. Talentul dlui Brătescu ne apare, în urma acestei consideraţii, de o remarcabilă supleţe.

Şi tot din pricina deosebirilor relevate mai sus nuvela

*În lumea dreptăţii* are şi alte însuşiri, pe care celelalte nu le aveau, însuşiri datorite tipului şi vieţii zugrăvite de autor.

Pană Trăsnea, ori Costache Udrescu, făcând parte dintr-o clasă care moare de “moarte — aproape — naturală“, nu-şi vor datori moartea atât de mult loviturilor mediului înconjurător, ca Andrei Rizescu. Dacă cei dintâi dispar şi de la sine, ca clasă, căci nu mai au ce căuta în mediul cel nou, Rizescu dispare numai ca individ, din cauza mediului celui nou, fiindcă acest mediu e rău. Şi, din această cauză, în *Pană Trăsnea* şi în *Neamul Udreştilor*, autorul n-a zugrăvit mediul decât foarte puţin (şi mai mult ca nou), atât cât era necesar ca să explice distrugerea aproape naturală a eroilor săi, pe când în *În lumea dreptăţii* mediul este zugrăvit pe larg şi cu culori puternice.

Această subtilă înţelegere a împrejurărilor sociale apare uneori în treacăt, dar de un surprinzător adevăr, în nuvelele dlui Brătescu-Voineşti. Iată, de pildă, Radu Finuleţ, negustorul de altădată, dinainte de “ridicarea noroadelor”, dinainte de triumful formelor noi şi de descoperirea minelor de cărbuni şi de petrol. În nebunia lui, pe lângă alte apucături, el o are şi pe aceea de a umbla “prin mijlocul târgului înjurând pe ciocoi şi lăudând pe boieri” — trăsătură caracteristică pentru un negustor de altădată: clasele se asociază în lupta pentru trai şi fiindcă formele noi — “ciocoii”, creaţiuni ale formei noi sociale — au distrus şi pe boieri şi pe negustorii de altădată, este natural ca aceste două clase să se simtă solidare, să aibă simpatie una pentru alta şi — ambele — antipatie pentru clasa cea nouă, a “parveniţilor”.

Aşadar, dl Brătescu-Voineşti este poetul tragic al inadaptabilităţii unor categorii sociale în mediul de azi, for-

mat prin introducerea civilizaţiei apusene neasimilată bine încă şi, deci, având mult mai multe defecte şi mult mai puţine calităţi decât civilizaţia din Apus. Iar atitudinea autorului faţă de viaţa pe care o zugrăveşte este simpatia pentru cei inadaptabili şi, deci, antipatia pentru "civilizaţia" aşa cum o vede autorul.

Desigur că această civilizaţie, considerată din punct de vedere istoric şi filozofic, e un pas mai departe spre fericirea care va fi odată. Dar nu e mai puţin adevărat că ("progresul omenirii se face cu preţul celor mai mari dureri") unele fapte ce au rezultat din introducerea civilizaţiei apusene au fost şi sunt dureroase. Şi, oprindu-ne numai la cele care alcătuiesc materialul nuvelelor dlui Brătescu-Voineşti, trebuie să constatăm că dispariţia acelei clase de boiernaşi, cinstită, cu o viaţă patriarhală morală şi cu o delicateţe de sentiment dezvoltată prin istoria ei, este un fapt peste măsură de dureros. Şi mai dureroasă, încă, este istoria proletariatului intelectual român (Andrei Rizescu), atunci când el e un exemplar de elită, aruncat în lumea aceasta rea şi proastă. Aceste două tipuri umane, unul întârziat, care moare, celălalt venit prea curând, care se zbate dureros, au concentrat asupra lor simpatia dlui Brătescu-Voineşti.

După cum pentru Dostoievski, dacă cineva e normal e o bestie respingătoare, şi dacă e anormal are o scânteie din geniul bunătăţii, tot aşa, pentru dl Brătescu, dacă cineva e reprezentant, cum s-ar zice, "autorizat" al mediului celui nou, e, prin chiar aceasta, un om prost, fără scrupule, deci un triumfător. Filozofia ce se degajează din opera dlui Brătescu e că cine trăieşte azi fericit trebuie să aibă numaidecât o tară morală. Bun e sinonim cu inadaptabil, rău — cu adaptabil.

Cei răi sunt fondul negru pe care se mişcă cei buni. Sau mediul în care se distrug aceştia din urmă. Căci să se observe: dl Brătescu nu-şi alege niciodată “eroii” nuvelelor dintre cei răi. Toţi eroii săi fac parte din cei delicaţi, din firile alese, din cei dezarmaţi.

Şi pentru ce simpatia autorului e aşa de puternic îndreptată asupra acestor categorii sociale? Mai întâi, am putea răspunde că nu ne priveşte. O constatăm, şi atâta tot. Apoi, am putea răspunde că e normal să fie aşa, căci suferinţa adevărată a acelor categorii trebuie să provoace milă şi simpatie într-un suflet simţitor, delicat şi altruist ca al dlui Brătescu.

Dar, complicând întrebarea şi cu o alta: pentru ce dl Brătescu-Voineşti alege în general această suferinţă, şi nu altele, ca, de pildă, a ţărănimii — răspunsul îl vom găsi în experienţa personală a autorului. Vom vedea că această inadaptabilitate a văzut-o el mai de aproape, pentru că această inadaptabilitate a simţit-o însuşi dl Brătescu-Voineşti.

În opera dlui Brătescu-Voineşti sunt două bucăţi, un fel de autobiografii morale, *Sâmbăta* şi *Moartea lui Castor*, în care, de data aceasta, şi omul de “neam” şi intelectualul nu sunt altcineva decât însuşi autorul.

Să vedem ce suflet apare din aceste două bucăţi, să vedem cum e sufletul care a creat pe Pană, pe Udrescu, pe Rizescu, să vedem dacă nu cumva acele tipuri sunt, oarecum, exteriorizarea sufletului din *Sâmbăta* şi din *Moartea lui Castor*, să vedem dacă nu cumva înrudirea sufletească ne explică şi alegerea eroilor, şi priceperea lor, şi simpatia autorului pentru dânşii.

Un lucru înţelegem mai întâi din aceste bucăţi: autorul e urmaşul unei vechi familii de boieri de neam, dintre acele despre care am vorbit mai sus.

În *Sâmbăta* şi în *Moartea lui Castor*, autorul ne zugrăveşte viaţa familiei sale şi pe el însuşi, din copilărie şi până în prima tinereţe, arătându-ne, astfel, ce însuşiri a putut să moştenească de la înaintaşii săi şi ce educaţie a căpătat, plămădeala din care a crescut şi, în acelaşi timp, atmosfera morală în care s-a dezvoltat.

"...Pe tată-său — zice boierul Manolache Moldoveanu lui Pană Trăsnea vorbind de Eliza — nu l-ai cunoscut şi nici nu-l mai poţi cunoaşte, căci a murit de sunt şase ani; dar ţi-l spui eu că era de pus pe rană să te vindeci cu el. Pe Catinca, maică-sa, o s-o vezi şi-o s-o iubeşti. Că dacă este adevărat că ce iese din pisică şoareci mănâncă, apoi tot atât de adevărat e că ce se trage din neam bun bun o să fie."

Suntem şi noi, faţă cu dl Brătescu, în aceeaşi situaţie ca şi Manolache Moldoveanu faţă de Eliza. Şi noi avem posibilitatea să cunoaştem neamul din care se trage el, căci ni l-a zugrăvit admirabil în aceste două bucăţi de care vorbim.

El a zugrăvit viaţa aşezată şi liniştită de familie, în care a văzut lumina zilei şi în care şi-a petrecut acei ani când omul se formează — viaţa cu aceeaşi zi de paraclis sâmbătă după-amiază, slujită de acelaşi preot bătrân, cu aceleaşi poveşti la masă pentru copii, frumoase şi morale, cu aceeaşi vizită a "cucoanei mari", cu aceeaşi prăjitură şi cu aceeaşi glumă a tatălui despre guvernantă, căreia nu-i place cutare dulce ("orz pe gâşte"), cu aceleaşi suspinuri ale bunicii înaintea portretului bunicului din salonaş, cu aceeaşi discuţie despre pelargonii şi aţalii, cu acelaşi "drag loton", cu aceleaşi porecle ale bilelor, cu aceeaşi oră de culcare, cu aceleaşi dezmierdări ale bunicii în odaia de culcare a copiilor. El a zugrăvit silueta nobilă a mamei,

care “făcea crucile încet şi frumos cum nu le mai face nimeni”; silueta bunicăi, care, “aproape de sfârşitul basmului şi al mesei” intra în sufragerie “maiestuoasă“, aşezându-se pe un scaun “adus cu grabă, între tata şi mama”; silueta tatălui, “cu mâinile murdare de pământ din florărie”, îndrăgostit de florile sale; salonaşul cu “perne cusute cu lână“ şi cu “scaune îmbrăcate cu peticuţe de mătase, aşezate şi cusute cu măiestrie de mama”; siluetele copiilor (“noi, ridichile”), “jucându-ne sub ochii plini de dragoste ai tatii şi ai bunicăi”. A zugrăvit adolescenţa sa fericită şi ne-a spus singur:

“...ce mare lucru e pentru cineva să aibă părinţi cinstiţi, buni şi uniţi: o mamă care se lipsea de toate pentru copiii ei, un tată în faţa căruia toţi se descopereau cu respect, o casă bătrânească moştenită din moşi-strămoşi, şi slugi îmbătrânite în curte, iubitoare şi credincioase...”

După această viaţă va regreta întotdeauna dl Brătescu-Voineşti. Iar oamenii care au dus asemenea viaţă vor fi pentru d-sa ideali. Simpatia sa va fi pentru asemenea oameni şi, prin radiare a simpatiei, pentru tipurile congenere, pentru toţi delicaţii, care n-au ce căuta în lumea brutală şi vulgară. Eroii nuvelelor sale din asemenea tipuri îi va alege.

Dar omul care trăieşte o asemenea viaţă, care este potrivit pentru o asemenea viaţă, nu poate fi nici un om de nimic, care se adaptează graţie obtuzităţii sale morale, nici un om tare, care poate sfida şi brava mediul. Acea linişte, cu aceleaşi fapte domoale, care se repetă mecanic, acea viaţă plină de mixandre, de pelargonii şi de aţalii duce de-a dreptul la dispariţie în mediul zugrăvit de dl Brătescu-Voineşti, şi pe care-l cunoaştem cu toţii. Acestui mediu nu-i poate rezista nimic şi...

"...la pierderea lui [tatălui], moartea nu l-a luat numai pe dânsul — iubitul, dus la groapă într-o zi de toamnă rece şi ploioasă, ci a luat cu ea tot restul neamului nostru, acum atât de risipit. Mă întrebam şi nu-mi puteam răspunde ce ne despărţeşte aşa şi pentru ce nu veneam să trăim cu toţii împreună, cu mama, îngrijind-o, ajutând-o. Nebuni ce eram! Dar negreşit, cât mai în grabă, aveam să mă întorc lângă dânsa şi să încep a reclădi fala casei noastre, dărâmată de suferinţa morţii. "A! dar este peste putinţă!", îmi ziceam tot eu..."

Da!... peste putinţă, căci mediul cel nou nu o mai îngăduia. Dl Brătescu-Voineşti, fiu al vremilor moderne, trebuia să urmeze altă cale, să intre în lumea modernă, unde se cer alte însuşiri. Dl Brătescu-Voineşti trebuia să ajungă un intelectual, un "proletar intelectual", ca să întrebuinţăm un termen la modă acum cincisprezece ani.

Dar acest "proletar intelectual" aducea cu sine un suflet delicat, aşa cum se formase el în acea afmosferă zugrăvită în *Sâmbăta* şi în *Moartea lui Castor*, şi rafinat încă prin o distinsă cultură intelectuală. Şi acest om a putut, deci, cunoaşte de aproape şi o altă stare sufletească, o altă inadaptabilitate, aceea a unui adevărat intelectual, dar lipsit de energia de a se ridica împotriva mediului.

Toată această experienţă a vieţii o vom găsi depusă în opera sa şi ea ne va explica toate simpatiile şi antipatiile autorului.

Pană Trăsnea, omul de neam boieresc, omul delicat, care se îndeletniceşte exclusiv cu florile şi cu lucruri migăloase, îndeletniciri care nu pot fi excluzive decât pentru acela care e în afară de lupta pentru trai, Pană Trăsnea, cu care se isprăveşte o veche familie; Costache Udrescu, cu care se isprăveşte o altă veche familie şi pe lângă care

trece prezentul fără ca el să-l priceapă, dar pe care acest prezent îl distruge, pătrunzând prin nevasta şi fiul lui chiar în inima casei sale, pe când el — ce contrast admirabil şi duios! — se afundă tot mai mult în trecut, în trecutul neamului său, murind de acel trecut şi dându-şi sufletul odată cu evocarea Udreştilor din documentele de sute de ani — pe aceştia dl Brătescu-Voineşti îi cunoaşte şi-i iubeşte, îi idealizează şi-i regretă, pentru că în el autorul vede pe acel bătrân iubitor de mixandre şi aţalii din *Sâmbăta*, cu moartea căruia s-a dus "tot rostul neamului" său.

Pe Andrei Rizescu, sufletul cinstit şi artist, care nu se poate adapta la mediu din pricina calităţilor sale, şi pe Iosif Dănescu, care se adaptează într-un chip cam lamentabil din pricina relativei sale distincţii sufleteşti, dl Brătescu-Voineşti i-a cunoscut, i-a văzut, i-a priceput şi i-a fost milă de dânşii — pentru că... *de se narratur fabula...*

Faptul că în *În lumea dreptăţii* dl Brătescu-Voineşti nu mai este acel realist clasic de altădată, pe care l-am explicat şi prin obiect: viaţa zugrăvită, se mai explică şi prin evoluţia autorului, căci amintirile "Sâmbetelor" de altădată sunt tot mai vechi, iar inadaptabilitatea intelectualului o simte tot mai mult. Şi — ceea ce este probabil — dacă dl Brătescu-Voineşti va stărui de acum înainte în această direcţie, opera sa va deveni mai semnificativă ca critică socială, pentru că triumful mediocrităţii şi al necinstei împotriva a ceea ce e superior şi viabil e o nedreptate mai mare, mai interesantă, mai adevărată decât triumful aceleiaşi mediocrităţi împotriva unei categorii omeneşti care se stinge fatal.

Şi odată sufletul acestui scriitor îndreptat cu milă spre fiinţele nenorocite, părăsite, străine într-o lume nepri-

elnică, — el a putut pricepe tot felul de inadaptabilităţi: *Magheranul*, sfărâmarea celei din urmă iubiri a unei biete bătrâne, odată cu sfărâmarea unui ghiveci de magheran, zdrobit cu prilejul unei manifestaţii studenţeşti... tot mediul cel nou. *Un om*, istoria unei decăderi sociale, în care se păstrează încă ceva înalt omenesc: duioasă atenţie a bătrânului agent de percepţie pentru nevasta sa, pentru care, cu toată timiditatea lui, cere nişte mixandre, căci: “grozav îi plac nevesti-mii”. *Microbul*, istoria torturării morale a unui nefericit dezarmat de către cea mai urâtă speţă de inconştienţi. *Inspecţie*, zugrăvirea chinurilor ridicole la care sunt supuşi soldaţii, pentru a pricepe formele noi, introduse în armată. *Întâmplare*, în care un biet burghez naiv şi simplu îşi arată, în felul lui cam ridicol de a gândi şi a se exprima, durerea vieţii pricinuită de estropierea copilului său. *Puiul*, simbolizarea soartei acelora pentru care are predilecţie autorul — puiul acela de prepeliţă părăsit, în toamna târzie, de tot ce a fost pentru el lumea, şi care moare, îndurerat şi singur, “cu degetele ghearei împreunate ca pentru rugăciune...”

## III

Dl Brătescu-Voineşti este un cugetător, el priveşte viaţa dintr-un anumit punct de vedere, are o filozofie asupra ei — şi am văzut că opera sa e întruparea teoriei inadaptabilităţii, exprimată dealtmintrelea de autor prin gura lui Andrei Rizescu.

Dar acest cugetător este şi un analist al sufletului omenesc, mai ales al sufletului acelora care fac parte din aceeaşi familie sufletească cu el: Rizescu, Pană Trăsnea,

Costache Udrescu, Iosif Dănescu, din nuvelele sale cele mari, şi alţii, din celelalte nuvele şi schiţe. Şi să se observe: dl Brătescu-Voineşti aproape n-are tipuri indiferente, vreau să spun că tipurile sale sunt sau inadaptabili, sau oameni care-i fac pe aceştia să sufere ori care măcar servesc, prin contrast, ca fond pe care să se zugrăvească cei dintâi.

În zugrăvirea tipurilor inadaptabile, apar trei însuşiri importante ale dlui Brătescu: simpatie intelectuală, simpatie afectivă şi impresionabilitate faţă cu viaţa. Dl Brătescu-Voineşti ne redă aşa de bine pe Rizescu şi pe Pană Trăsnea nu numai pentru că-i pricepe, ci şi pentru că-i iubeşte; şi nu numai pentru aceasta, dar pentru că-l impresionează adânc existenţa lor.

Dar e tot atât de interesant, pentru caracterizarea sufletului acestui artist, să vedem cum se comportă cu personajele antipatice.

El nu le urăşte, ele îi provoacă indignarea. El nu le caricaturizează, nu le şarjează.

Să se compare atitudinea dlui Brătescu-Voineşti, faţă cu personajele antipatice, cu aceea a unui Maupassant. Nu ştiu dacă Maupassant n-ar fi luat parte Nababului împotriva Microbului; am dreptul să fac această presupunere, întemeiat pe multele lui nuvele şi mai cu seamă pe concepţia lui obişnuită: urâţenia şi obtuzitatea intelectuală a Microbului l-ar fi ispitit să-l ridiculizeze. George Eliot nu se poate imagina să fi avut o astfel de atitudine, dacă ar fi tratat un asemenea subiect. Şi nici scriitorul francez “realist”, care se apropie mai mult de realiştii englezi: Aplhonse Daudet.

Dar să insistăm puţin asupra talentului de observaţie al dlui Brătescu-Voineşti şi a creării tipurilor sale.

Talentul de observaţie... Iată, de pildă — aleg la întâmplare, şi acesta nu e un cuvânt deşert —, iată propunerea necinstită ce o face Berlescu lui Vineanu, avocatul "părţii adverse". Oricât ar fi de pervers Berlescu, e om, şi ca atare are un rest de pudoare, şi de aceea, când face propunerile neruşinate, îşi schimbă vorba, rosteşte cepeleag, împrumută, parcă, o altă personalitate: "Mateiaş neică, să facem cum e bine". Sau chipul nou, prietenos şi iertător, în care Elena Cioranu, acum fericită, primeşte pe Sofia, sora sa cu apucături rele... Ori imaginea femeii iubite, ce are Dănescu în minte, combinată jumătate din Elena (iubirea sentimentală), jumătate din Sofia (iubirea senzuală): fruntea (element intelectual) e a Elenei, gura şi gâtul (elemente senzuale), ale Sofiei. Ori emoţia care paralizează pe Pană Trăsnea când a căpătat mâna Elizei, emoţie care se vădeşte prin rostirea unor fraze întretăiate, lipsite de verb.

Crearea tipurilor... Toate trăiesc, pentru că dl Brătescu-Voineşti le pune mereu în împrejurări în care ele se comportă conform cu temperamentul şi cu împrejurările, după regulă banală, dar imposibil de urmat fără un mare talent.

În opera dlui Brătescu-Voineşti personajul lucrează, gândeşte, gesticulează —, autorul îl luminează prin simpatia ori antipatia sa —, este un necontenit schimb de viaţă între autor şi subiect, şi opera respiră o viaţă intensă. Exemple: seratele muzicale de la Rizescu; jocul de cărţi din *Vârcolacul*; conversaţia lui Dănescu cu Elena Cioranu, întreruptă de naivele întrebări ale copilului, care foiletează un album ilustrat pentru copii; acea minunată şi rară combinaţie de vulgaritate, omenie, sentimentalism, înălţime morală, întrupate toate, deodată, în personajul din *Întâmplare* şi care este, pentru un scriitor, un *tour de force!*

Dar totul se reduce la priceperea fondului intim al personajului şi la ghicirea fără greş a tot ceea ce poate da acel fond intim în anumite împrejurări, conform cu dispoziţia personajului. Voiesc să vorbescc de raportul dintre tip, dispoziţia lui momentană, împrejurare şi acţiune. Orice acţiune, orice gest, orice cuvânt este unic. Din miile de răspunsuri posibile la o întrebare, una este singura justă în cutare împrejurare, dat cutare temperament, dată cutare dispoziţie în care se găseşte în acel moment acel temperament. Talentul constă în a pune în gura personajului tocmai acel răspuns, a-l pune să facă tocmai acel gest, a-l face să vibreze tocmai de acea emoţie; cu atât mai mult, a-l pune să facă tocmai acea acţiune. Orice facem, un gest, un semn din cap, este determinat, aşa a trebuit să fie, a putut fi prevăzut de la începutul sistemului planetar. Acest lucru nimeni nu-l poate face prin calcul, el atârnă de "talent", de intuiţie. *Cineva* îi şopteşte artistului ceea ce are să răspundă cutare personaj, ce gest are să facă. Altmintrelea, e "compoziţiune", care niciodată nu poate imita realitatea.

Când Rizescu întâlneşte pe nevastă-sa, căreia Beneş îi făcuse propuneri de dragoste, pe care ea le respinse cu indignare şi pe care nu voia să le destăinuiască lui Andrei, ca să nu-l supere — propuneri care o aduseseră într-o cumplită tulburare —, ea nu-i poate răspunde, în conversaţia ce o începe el, decât printr-un necontenit: "Da", şi acest cuvânt — această neputinţă de a spune altceva — este mai elocvent decât orice.

Dar să dau câteva exemple, în care să se vadă perfect ce just îi dictează acel cineva dlui Brătescu-Voineşti ce anume trebuie să spună personajul. Cucoana Leonora prinde pe câte un trecător, căruia "nu-i dă drumul decât

după ce l-a ameţit cu vorba, sărind de la una la alta pe nerăsuflate".

—"Ce să fac? Ia, cu năcazurile, că am pierdut un chiriaş — trebuie să ştii — nepreţuit! Am mai avut chiriaşi, de! dumneata trebuie să ştii, că eşti d-aci —, am avut pe Vasiliadi, am avut pe ăsta... cum îi zice?... care mi se pare că e preşedinte la Ploieşti... care a luat pe fata lui doctoru ăla... ăsta... de are un frate gheneral. Şi cum îţi spui, că încă bietul Nisipeanu întotdeauna îmi zicea: "Ce noroc ai tu, Leonoro, tot de chiriaşi buni"... Şi atunci am stăruit eu de dumnealui de am făcut aste două odăiţe; dar m-am stâns! Că zicea dumnealui: "Ce o să fie? trei patru sute de lei"... şi când colo — trebuie să ştii — am cheltuit de m-am stâns, că le-am făcut pivniţa dedesupt. Să vii numai de-a minune să-ţi arăt, să vezi grinzi... ia te uită ici... ia poftim grosime... Şi numai stejar adevărat. Că aşa am fost învăţaţi, ori faci, ori nu faci. Bietul tata, când le-a reparat p-ale vechi, cât crezi c-a cheltuit?... că acum trebuie să ştiţi cum eram noi altădată. Moşu meu Dinu Strâmbeanu...

Şi de aici încolo ghenealoghia, care ţine mai bine de un ceas şi care se termină, ducând pe bietul ascultător la poartă, de unde, cu un gest larg, care îmbrăţişează toţi munţii violeţi din zare: "Vezi dumneata toţi munţii ăia? toţi au fost ai noştri odată"..."

Aşa a trebuit să vorbească cocoana Leonora. Şi vorbeşte aşa de exact, cum a trebuit să vorbească, încât chiar numai din acest fragment o vedem întreagă. Ceea ce spune ea aici este determinat de temperamentul ei, de viaţa ei, de vremea şi locul în care trăieşte.

Sau, scrisoarea Elenei Rizescu către Adina Căpitan G. Nicolau. Voi transcrie numai două pasaje:

“Andrei are... o privire bună şi un timbru de voce grav, duios, între bas şi bariton. Unele cuvinte spuse de el îmi plac la nebunie, parcă vibrează inima în mine când le aud: “marmură, bravură“...”

Observaţi fetişismul naiv pentru bărbat, caracteristic femeii care iubeşte... Sau:

“Am făcut aici cunoştinţa unui coleg de şcoală a lui Alexandru, un doctor Georgescu, a cărui nevastă seamănă leită cu Victoria Nanu, doar niţel mai în vrâstă...”

Se ştie pornirea femeilor de a compara cu orice preţ; e un fel de mahalagism, o nuanţă, atât de fin prinsă de autor. Mi-aduc aminte de o domnişoară studentă care, văzând într-un album pe Gioconda, a şi asemănat-o cu “Mari Ionescu de la Huşi — doar niţel mai în vrâstă“...

Dar nu putem face aici o analiză amănunţită a chipului în care dl Brătescu-Voineşti îşi creează tipurile. Să vedem, în linii mari, logica naturală ce se degajează din câteva creaţii ale sale.

Rizescu este un om fără voinţă, inteligent şi bun, pus în împrejurări nefavorabile acelor însuşiri. Modul lui de a reacţiona va fi condiţionat în nuvelă de aceste însuşiri şi de aceste împrejurări. El e lovit din toate părţile. Altul s-ar fi revoltat, dar el sufere pasiv, căci e lipsit de energie; invidiază, dar în loc de a căuta să triumfe, ori chiar să distrugă pe alţii, se distruge pe sine, torturându-şi sufletul. E gelos; gelozia lui e pasivă, el nu “face moarte pentru ea”. Berlescu, pe care-l ştie că e necinstit şi prost, îl ofensează. El suferă ofensa, fără să răspundă. Acelaşi Berlescu îl întreabă, bătându-şi joc de neşansa lui ca avocat şi de talentul lui pentru muzică: “De ce nu te bagi sub şef de orchestră la muzica regimentului, cu 150 fr. pe lună?” Rizescu... se duce nebun de durere... şi-şi toarnă apă în

cap. Zinca Sărdăreasa, care are de plasat 10000 franci, îi cere să găsească pe cineva căruia să-i dea banii cu împrumut. El îi dă lui Şerb Călugăreanu, deşi nu e sigur de acest om: se înşală pe sine însuşi, i se pare că poate avea dreptul să creadă că Şerb totuşi va putea fi solvabil (aceasta, pentru că Şerb îi dă 2000 fr. — ceea ce vede bine Rizescu că e suspect —, dar Rizescu are nevoie mare de bani). E o ipocrizie faţă de sine însuşi, de om slab, care n-are curajul să voiască a privi realitatea în faţă şi a-şi spune: e rău ceea ce vreau să fac, dar fac!

Ori: e rău, şi deci nu fac! În toate acestea se vede justa proporţie a însuşirilor lui şi a împrejurărilor... Că ajunge apoi să mintă el, omul onest, e fatal. Nu se putea altmintrelea.

Acelaşi lucru cu Pană Trăsnea, numai cât acesta nu e un intelectual cu nervii ascuţiţi şi slabi; e stăpân pe sine. Are putere de voinţă asupra mişcărilor sale sufleteşti, nu însă şi asupra lumii din afară. Suferă cu tărie orice, dar nu poate lucra asupra oamenilor şi a lucrurilor. Nu este activ, ci un resemnat stoic. Şi este, în acelaşi timp, şi un sentimental delicat. De aici şi din împrejurări va rezulta tot ceea ce cunoaştem sub numele de *Pană Trăsnea Sfântul*. Când sufere de iubire — căci iubirea lui e adânc de dureroasă, mai întâi pentru că e puternică şi apoi pentru că el e mai bătrân decât Eliza şi deci se-ndoieşte c-o poate face fericită —, el numai îşi trece, dureros, mâna pe frunte. Când moare Eliza, zdrobit pentru totdeauna, va duce un trai de schivnic şi va tăcea. Când cade năpasta pe el, iată “revolta” lui: “Se vede că aşa am fost eu ursit de la Dumnezeu”. Pe d-ra Melicescu n-o urăşte, “dimpotrivă, i-ar fi dat orişice, numai să se abată din calea lui, să-l lase în liniştea şi în odihna” etc... Costache Udrescu tot această

linişte şi-o răscumpără cu copilul său, pe care îl lasă să devină “Raoul”.

Liniştea aceasta, la Pană Trăsnea, e grădinăria, pe care n-o părăseşte nici când i se judecă procesul. Liniştea aceasta, la Costache Udrescu, e cercetarea şi orânduirea documentelor, care-l fac ridicol şi nefericit în lumea nouă în care a întârziat. Şi mi se pare că documentele sunt un simbol prin care dl Brătescu-Voineşti exprimă sufletul vremii vechi, rămăşiţa inoportună în lumea cea nouă, după cum şi Udrescu e un simbol al unei clase (nuvela nici nu e intitulată *Costache Udrescu*, ca *Pană Trăsnea*, ci *Neamul Udreştilor*) — ceea ce explică şi justifică faptul că Udrescu nici nu e un tip bine caracterizat. (Coana Luxiţa, care abia apare în nuvelă, e un tip mai viu.)

Nu mai vorbesc de alte tipuri.

## IV

Liniştea aceasta e punctul central al concepţiei despre fericire a dlui Brătescu-Voineşti, cum a observat de mult dl Sanielevici.

S-a zis că un scriitor nu poate să nu aibă o etică în dosul esteticei sale. În dosul esteticei clasicilor, romanticilor, naturaliştilor, există o concepţie a vieţii, adică un criteriu al fericirii omeneşti. André Gide explică nereuşita simbolismului prin lipsa unei astfel de concepţii.

Fericirea, după dl Brătescu-Voineşti, stă în linişte, în mulţumirea alcătuită din dulci şi sigure nimicuri, care se repetă, aceleaşi, ani şi ani — aşa cum a cântat-o el în *Sâmbăta* şi *Moartea lui Castor*.

Această linişte, pe care nu o poate da decât viaţa de

familie, adică izolarea de lumea mare a luptei pentru trai — într-o lume mică, de iubire, unde acea luptă încetează —, această linişte nu o poate avea Rizescu, şi de aceea el este distrus; nu o poate avea Udrescu, şi de aceea este nefericit; şi nu o poate avea nici Pană Trăsnea, în sihăstria sa; o poate gusta, în sfârşit, Iosif Dănescu, care, desigur, va fi fericit. Şi, să se observe, dintre aceşti patru oameni, cel mai practic, cel mai puţin distins, el singur o poate avea.

Dar această linişte, care este efectul adaptării, nu e posibilă celor superiori, firilor cu adevărat distinse. Concluzia, deci, la care ajunse dl Brătescu-Voineşti este că viaţa, în împrejurările de la noi, nu e bună pentru cei buni. Şi distrugerea celor buni n-o explică numai împrejurările concrete: conspiraţia conştientă şi inconştientă a celor răi împotriva celor buni, ascendenţa acelora asupra acestora. Se pare că împotriva celor buni conspiră încă ceva, o putere ocultă, să-i zicem soarta, fatalitatea — ceva care umple măsura nefericirii. Căci, pentru ce când Rizescu e învins de împrejurări, când este la un pas de nebunie, pentru ce tocmai atunci se întâmplă să-i fie rănit şi zdrobit copilul, nenorocirile care completează seria cauzelor nebuniei lui? Dl Brătescu-Voineşti e prea artist şi prea cugetător ca să cred că a inventat — pentru nevoia compoziţiei — acel sfârşit al nuvelei *În lumea dreptăţii*. Sunt sigur că în acel sfârşit se ascunde o concepţie: a fatalităţii, a ceva neînţeles, care de dincolo de fenomene diriguieşte şi orânduieşte lucrurile omeneşti.

E poate, în mintea dlui Brătescu-Voineşti, acel Dumnezeu, de care vorbeşte Andrei Rizescu, acea conştiinţă universală, totală, care intervine — în ce scop nu putem şti noi, părticele infime şi infinit de mărginite ale acelei conştiinţe.

Dar să analizăm mai de aproape această psihologie. Un suflet delicat, care nu poate rezista singur mediului înconjurător, simte, deci, nevoia unei solidarităţi în faţa luptei, solidaritate care, cum am spus, pentru dânsul nu poate fi decât familia. Iar familia ia proporţiile rasei. Dl Brătescu-Voineşti o concepe ca o solidaritate a generaţiei în viaţă cu toate generaţiile care au fost. Acesta este înţelesul *Neamului Udreştilor*. De aici impresia adâncă, rară şi stranie, pe care o produce această nuvelă. Această concepţie a familiei ca o solidaritate a generaţiilor trecute cu cea prezentă ne explică şi persistenţa ideii de ereditate în opera dlui Brătescu-Voineşti. Rizescu e bun, pentru că moştenise o inimă de aur de la tatăl său, dascălul Rizea; Moldoveanu recomandă lui Trăsnea pe Eliza, deoarece e sigur de însuşirile ei bune, căci părinţii ei au fost oameni cumsecade; avocatul Moldoveanu e om bun, pentru că e feciorul lui Moldoveanu; când împrejurări protivnice întrerup firul eredităţii şi abat personalitatea în altă direcţie, vine catastrofa: Raul, fiul lui Udrescu!...

Dar această viaţă de familie, pentru cine a putut să aibă o viaţă de familie (căci nu oricine o poate avea, deşi toţi au un tată şi o mamă), creează o psihologie de-a dreptul deosebită — ba chiar contrară — de aceea a aşa-numiţilor "proletari intelectuali". E interesant de constatat această deosebire, căci literatura noastră modernă, aproape întreagă, a fost creată de aceştia, şi originalitatea, caracterul cu totul deosebit şi unic al operei dlui Brătescu-Voineşti se va explica în bună parte prin această deosebire de origine, de educaţie, de experienţă personală a autorului nostru.

"Proletarul intelectual" este, în genere, un om ieşit din clasele inferioare, inculte. El, prin cultură, chiar din

şcoală, se simte departe şi înstrăinat de viaţa familiei lui şi începe să trăiască o viaţă sufletească separată. Prăpastia aceasta devine din ce în ce mai mare, şi simpatia firească pe care o are pentru ai săi devine adesea o cauză de suferinţă morală, căci el iubeşte pe nişte oameni cu care n-are nici o comunitate sufletească. Şi, dealtmintrelea, chiar dacă ar trăi viaţa familiei sale, n-ar trăi o "viaţă de familie", căci la noi, în clasele inferioare, ca şi în cele mai de sus, nu există o adevărastă viaţă de familie, ca la alte popoare. Singura clasă unde există ori a existat o asemenea viaţă e clasa aceluia care a scris *Sâmbăta*. Şi poate de aici, ba sigur că de aici, simpatia autorului pentru nemţi, şi chiar mărturisirea acestei simpatii în *În lumea dreptăţii*, când ne spune pentru ce casa lui Antonescu era atât de simpatică: Antonescu era german după mamă.

N-am să arăt tot ce datoreşte opera dlui Brătescu-Voineşti acestei experienţe din viaţa de familie, nici, deci, toate deosebirile acestei opere de opera "proletarilor intelectuali", toată originalitatea, din acest punct de vedere, a autorului nostru. Mă voi mărgini la câteva particularităţi caracteristice.

Femeia şi iubirea. "Proletarul intelectual", tânărul romantic, lipsit de viaţa de familie, n-a putut cunoaşte, prin mama sa, prin sora sa, farmecul femeii-om; nu s-a deprins să vadă în femeie, mai înainte de toate, un om. Din cauza aceasta nu i s-a infiltrat respectul de femeie; a putut deveni, din această pricină, contribuind şi altele, misoghin şi pornograf. Un om cu legături prieteneşti cu femeile din familia sa, un om asupra căruia pluteşte, nevăzut, aerul de intimitate feminină familiară, se poate cu greu închipui scriind pornografii. De la aceasta îl împiedică şi concepţia despre femeie, şi respectul pentru ea şi

— dacă voiţi — sfiala de a scrie astfel de lucruri, pe care acele femei ar putea să le citească, căci acele femei ar citi!

Dar nu numai atâta: viaţa de familie, trăită, îl va determina să idealizeze în opera sa această viaţă, cum face, de fapt, dl Brătescu-Voineşti. Iar concepţia despre femeie, de care a fost vorba, respectul pentru ea, imaginea concretă a mamei şi a surorilor, dacă e persistentă, nu numai că-l vor împiedica de a terfeli femeia, dar încă îl vor face să simtă nevoia ca, din când în când, să realizeze în opera sa acel ideal de femeie. (Vezi biografia lui Tolstoi şi romanele lui.)

Nimic din toate acestea la "proletarul intelectual"! Nici o presiune morală feminină! Căci proletarul intelectual nu numai că nu are familie, dar şi vine rar în contact cu femei de familie, pentru că, ducând o viaţă de sărăcie şi de boemă, el trăieşte numai în societatea bărbaţilor, iar femeile cu care vine în contact fac parte, în genere, tot din boema de toate etajele.

Şi atunci, "femeia", pentru el, nu rămâne decât fiinţa de celălalt sex, pe care ori o doreşte brutal, ori o idealizează, dar nu ca pe un om, ci numai ca pe un izvor de senzaţii supraomeneşti, visând lucruri cât mai "romaneşti".

Literatura lor e martoră. Voi aminti de cel mai reprezentativ — prin viaţa sa, dacă nu prin talentul său artistic —, de sărmanul Traian Demetrescu, care cade când în pornografie, când în extaz.

În opera dlui Brătescu-Voineşti găsim altă femeie, altă iubire. Nu femeia-obiect frumos, nici "femeia-cetăţeană", ci, mai simplu, mai adevărat, mai etern: femeia-om. Femeia e iubită şi pentru sexul ei, dar şi pentru sufletul ei. Iubirea e şi "glasul speciei", dar e şi prietenie. Şi dl Brătescu-Voineşti, insistând asupra tuturor acestor caractere, e

mai realist decât ceilalţi; şi insistând mai mult asupra a ceea ce e omenesc în femeie şi în iubire, e mai artist, căci un artist zugrăveşte prin ceea ce e mai caracteristic, şi dacă toate femeile se aseamănă ca femele, ele se deosebesc ca femei; şi apoi, ceea ce trebuie să releve artistul e mai ales partea superioară, omenească, căci omul interesează în artă, şi nu partea inferioară, prin care ne atingem de animale. Îmi aduc aminte de remarca nostimă ce o face un lacheu (într-un scriitor rus): el nu pricepe tortura stăpânului său înamorat, el nu pricepe de ce stăpânul său vrea numaidecât pe *acea* femeie, când, la urma urmei... toate femeile dau acelaşi lucru! Lacheul nu pricepe că, dacă, în ipostazul de femele, femeile sunt mai puţin deosebite[1] şi dau acelaşi lucru, apoi, ca oameni, fiecare e o lume aparte. Aceasta n-o pricep ori n-o simt nici mulţi scriitori.

Gândiţi-vă la femeile din opera dlui Brătescu: Elena Murgu, Elena Cioranu, Eliza lui Pană etc., şi la chipul cum iubesc bărbaţii. Între condiţiile de fericire ale lui Conu Costache (din *Vârcolacul*) e şi faptul că are o femeie "iubitoare ca o soră". În acest cuvânt e exprimată, în rezumat, concepţia dlui Brătescu-Voineşti asupra iubirii şi a legăturilor dintre bărbat şi femeie.

De aici puţinele descripţii ale frumuseţii fizice a femeii şi stăruinţa de a zugrăvi frumuseţea morală. Iar când zugrăveşte frumuseţea externă, autorul alege acele note care sunt în cea mai strânsă legătură cu partea mo-

[1] Cu o profundă ironie filozofică zice dl Jerôme Coignard dlui d'Anquetil: "Nu te îngriji, vei găsi o alta, care nu se va deosebi deloc de aceasta, sau, cel puţin, nu se va deosebi esenţial. Şi mi se pare că ceea ce ceri de la una au toate femeile." (Anatole France, *La Rotisserie de la Reine Pédauque*.)

ral-omenească. Tipul cel mai ideal de suavitate femeiască nu numai din opera sa, dar din toată literatura românească, Eliza, femeia lui Pană Trăsnea, nu ştim cum avea sânii şi dacă buzele îi erau de foc.

Autorul o zugrăveşte prin ochii ei şi prin glasul ei. Prin ochii ei, pentru că ochii sunt, cum s-a zis, "ferestrele sufletului", şi prin glasul ei, pentru că din toate manifestările fizice exterioare, în glas se trădează mai cu seamă firea omului. Lacheul amintit, dacă ar fi ştiut că ochii şi mai ales glasul — sufletul sau cel puţin temperamentul — îl robeau pe stăpânul său, s-ar fi convins că femeile nu au, toate, acelaşi lucru.

Dar dl Brătescu-Voineşti subordonează atât de mult pe animal omenescului, încât iubirile cele mari din opera sa pot fi sau între bărbaţi în vârstă şi femei tinere (Udrescu şi Saşinca, Pană şi Eliza), sau între bărbaţi şi femei care nu mai sunt tineri (Iosif Dănescu şi Elena Cioranu). Dacă iubirile acestea n-ar fi omeneşti, ar fi dezgustătoare şi ridicole, mai ales a lui Udrescu şi a lui Pană Trăsnea. Dar poate fi vreo iubire mai *frumoasă* decât aceea din *Pană Trăsnea Sfântul*? Şi aceasta, pentru că iubirea aceea nu are drept condiţie unică fierbinţeala sângelui — şi atunci ar fi odioasă, iar pentru Eliza ar fi crudă.

Am spus mai sus că numai chipul în care zugrăveşte dl Brătescu-Voineşti pe femeie este realist. Iată dar cum o concepţie asupra vieţii poate fi cauza unei însuşiri artistice. A vedea în femeie pe om este, mai înainte de toate, a vedea bine în sufletul ei. În literatura noastră avem observatori tot aşa de pătrunzători ai sufletului omenesc ca şi dl Brătescu-Voineşti, dar când e vorba de femei, n-avem

nici unul la înălţimea lui, afară de creatorul Saşei Comăneşteanu — şi numai al ei.

Dar mai este un personaj, zugrăvit rar în literatura noastră, nicăieri cu atâta pricepere şi dragoste ca la dl Brătescu-Voineşti[1], şi a cărui zugrăvire reuşită presupune, iarăşi, ceea ce am numit experienţa şi respectul vieţii de familie. E copilul: "Nitu", din *Două surori*, care este unul din cele trei sau patru personaje ale nuvelei, prietenul "cocăi micăi", elevul ei deştept, care ştie o mulţime de lucruri: "ianuaie, fevuaie" etc., victima nevinovată, pentru un timp, a neînţelegerii dintre cei mari; ori acel admirabil *Nicuşor*[2], care, în episodul din grădină, ne aduce aminte de unele pânze ale lui Murillo — Nicuşor, care are o bună amică: privighetoarea din grădina publică, căreia îi destină banul dat de "conu Mişu" şi care nu vrea să spună lui Vasilică acest mare secret cu privighetoarea... Dar *Puiul*, acel sărman copil, ciung şi el ca şi cel din *Întâmplare*, însă părăsit, lipsit de aripa ocrotitoare a mamei!

Să se compare atitudinea aceasta cu a lui Caragiale faţă de copii — *Domnul Goe* şi ceilalţi. Despre atitudinea aceasta a lui Caragiale am vorbit aiurea[3].

Duioşia din *Puiul* este duioşia caracteristică a dlui Brătescu-Voineşti, care, desigur înnăscută, a fost şi ea dezvoltată prin viaţa de familie, căci această însuşire nu se poate dezvolta decât acolo unde lupta pentru trai încetează, unde sufletul se destinde şi se înmoaie. Şi, de fapt, viaţa de familie este ceea ce dă nota cea mai puternică de

---

[1] De atunci încoace avem şi schiţele d-rei Lucia Mantu; şi ale dlui Arghezi, din *Bilete de papagal*.

[2] "Viaţa românească", anul II, nr. 2.

[3] *Spiritul critic în cultura românească*.

duioşie operei acestui autor: durerea unui biet om al cărui copil a fost mutilat, din *Întâmplare*; “Nitu”, din *Două surori*, peste care vin împrejurări neprielnice şi pe care copilul nu le înţelege... Şi acel gând al dlui Brătescu-Voineşti de a pune să zacă, pe Eliza murindă, în patul de sub portretul mamei lui Pană Trăsnea! (Aici duioşia este evocată prin ceea ce am numit solidaritatea generaţiilor.) Şi *Magheranul*, “copilul” sărmanei babe...

Duioşia este una din puterile sufleteşti creatoare ale dlui Brătescu-Voineşti, căci opera sa, din cauza acestui adaos, este mai impresionantă: ea produce un plus de stări sufleteşti, este mai evocatoare de viaţă, pentru că nu trăim numai viaţa personajelor, ci şi viaţa ce palpită în autor în faţa personajelor sale. E un curent de viaţă de la autor spre opera sa, care măreşte intensitatea vieţii din operă.

O altă însuşire a sufletului — şi deci a operei — dlui Brătescu-Voineşti este distincţia. Iată o noţiune greu de definit, mai cu seamă că este aşa de relativă. Mai bine să dau câteva exemple: odată, Rizescu venind trist acasă, copilul său îi propune să-i cânte din piano o bucată din *Cavaleria Rusticana*. Un copil care are asemenea atenţii pentru tatăl său e o dovadă de distincţie sufletească a autorului. Ca să înţelegeţi ce voiesc să spun, gândiţi-vă la dl Vasile Pop şi chiar la alţii. Nu-i aşa că nu rimează?

Această distincţie a autorului apare şi din îndeletnicirile tipurilor sale: Pană Trăsnea, cu florăria şi ceasornicăria (ocupaţie manuală delicată), Udrescu, cu documentele venerabile, Rizescu, cu cititul şi vioara. Ea apare şi din conduita lor: Pană şi Moldoveanu, prieteni vechi şi buni, cum rar se pot găsi, nu-şi zic “tu”, ci “dumneata”, nu-şi zic pe nume, ci “frate Pană“, “frate Moldoveanu”. (Şi vă închipuiţi pe Rizescu, în relaţiile cu prietenii, sau cu sim-

pli cunoscuţi, întrebuinţând — cum fac mulţi — pe “mă”, pe “tu” etc.?) Ea apare şi din felul iubirii din *În lumea dreptăţii*, din *Pană Trăsnea*, din *Două surori* etc.

Dar aceasta se reduce, la urma urmei, tot la accentul ce pune dl Brătescu-Voineşti pe ceea ce e superior în om. Imaginaţi-vă scena de la sfârşitul celor *Două surori*, petrecută între altfel de personaje şi scrisă de un scriitor cu alt temperament. Nu vedeţi pe Dănescu, cel puţin cuprinzând, înfrigurat, genunchii Elenei şi căutându-i, cu buzele sale, gura? Ori chiar o scenă şi mai “naturalistă“: parcă aud pe un realist francez: “Et il la posséda violemment...” Pe când, în nuvela dlui Brătescu-Voineşti, scena de dragoste dintre Dănescu şi Elena, fiind cea dintâi, se petrece ca oamenii, şi autorul a pus, în zugrăvirea ei, o supremă distincţie morală şi estetică:

“Elena e într-un jeţ, cu mâna stângă peste ochi, cu mâna dreaptă în mâinile casierului, care stă la spatele jeţului, aplecat într-o atitudine de umilinţă... şi nu îndrăzneşte să-i sărute mâna”.

Împotriva vulgarităţii, care vrea să jignească această distincţie, protestează dl Brătescu-Voineşti în acel admirabil *Conu Alecu*. Desigur, Clopotescu din nuvela aceasta nu este un Rizescu...

Talentul de observaţie, vioiciunea spiritului şi duioşia dau o altă calitate a dlui Brătescu-Voineşti: umorul bun, care nu terfeleşte pe nime, care stârneşte simpatie şi provoacă în cititor un zâmbet de plăcere, şi nu de răutate.

*

Povestitor de aventuri sufleteşti, dl Brătescu-Voineşti nu are nevoie de imaginaţie plastică, ci de pătrunderea sufletelor omeneşti. Imaginaţia este, mai degrabă, o

însuşire a unui poet, care evocă şi clădeşte, ca dl Sadoveanu.

Tot lipsa de imaginaţie plastică a dlui Brătescu-Voineşti ar explica şi puţinul loc ce-l ocupă natura în opera sa. Dar nu este aşa, deşi este aşa. Iată ce voiesc să spun: deşi fără imaginaţie nu se poate "crea" natura, dar dl Brătescu-Voineşti, chiar s-o poată crea, n-ar crea-o, pentru că n-are nevoie de ea, pentru că ea nu e necesară în economia operei sale, pentru că pe d-sa îl interesează sufletul, şi natura nu-i poate servi la analiza sufletului omenesc.

Dar înainte de a arăta aceste lucruri, mă gândesc să spun că în opera acestui scriitor sunt pasagii, totuşi, în care sunt redate senzaţii de natură cu o frăgezime remarcabilă, ca, de pildă, acea evocare a unei nopţi de vară: "Iată-mă culcat în pridvorul luminat ca ziua de lună plină, neputând închide ochii din pricina cântecului pitpalacilor care se aud pretutindeni, aici, aproape, ca sunetul a două pietre lovite una de alta, colo, în depărtare, ca picăturile de apă căzând într-un vas plin" etc.

Dar rarele pasagii pitoreşti din opera sa sunt numai dovezi că dl Brătescu-Voineşti simte natura şi ştie să exprime senzaţiile pe care i le provoacă ea. El nu e însă un cântăreţ ori un pictor al naturii.

Dealtfel, natura nu trebuie zugrăvită decât atunci când... e nevoie să fie zugrăvită. Sunt scriitori care se simt datori să-şi întrerupă din când în când povestirea, spre a scrie câte o pagină de "natură" — ca să fie compleţi. Sunt, apoi, scriitori care, dacă îşi poartă personajul în natură, se simt, prin chiar aceasta, obligaţi să facă descripţii de natură. Dar este clar că dacă natura nu explică nimic e de prisos a o zugrăvi: zugrăvirea ei devine un episod netrebnic, o digresiune inutilă — şi opera e lipsită

de acea unitate organică, pe care trebuie s-o aibă prin definiţie. Când dl Sandu-Aldea, în *Două neamuri*, duce pe Iani Livaridi pe moşie ori la Brăila, povestirea e întreruptă de admirabile — recunosc! — descripţii de natură, dar care adesea sunt nişte digresiuni, pentru că natura aceea zugrăvită de dl Sandu-Aldea nu explică nimic, nu e în nici o legătură cu starea sufletească descrisă şi autorul nu scoate nici un efect din acea zugrăvire: de pildă, cel puţin, contrastul dintre frumuseţea naturii ori eternitatea ei nepăsătoare — mai ştiu eu? —, şi preocupările lui Iani. Iată însă *Cei trei* ai dlui Sadoveanu. Acolo, natura în toamna târzie, cu vânturile triste, cu frunzele arse de bruma toamnei, încadrează perfect starea sufletească, care formează fondul tragediei din această nuvelă. E, parcă, acelaşi lucru în natură ca şi în sufletele eroilor acelei nuvele. Sau, în *Moarta*, unde natura e cadrul iubirii de altădată şi pricina melancoliei de acuma. Dar nu mai dau exemple, căci în toate bucăţile dlui Sadoveanu natura face parte integrantă din fondul nuvelei; ea sau explică, sau încadrează viaţa zugrăvită — natura şi omul formând un tot indisolubil, pentru că oamenii dlui Sadoveanu sunt mânaţi de fatalităţi obscure, pentru că aceşti oameni sunt parcă numai nişte prelungiri ale naturii, fără de care nu i-am putea înţelege.

Dl Brătescu-Voineşti, pictor al sufletelor, luând omul ca atare şi analizându-l, nu are nevoie de natură, şi de aceea nu o zugrăveşte. Ce rol poate avea natura în tragedia lui Pană Trăsnea sau a lui Udrescu?

Şi apoi, dl Brătescu-Voineşti, zugrăvind mai ales sentimentele şi conflictele pur sufleteşti, mai mult decât senzaţiile şi instinctualitatea, prin chiar aceasta el nu are nevoie de natură, fiindcă între natură şi stările sufleteşti

superioare nu e o legătură ca între senzaţii, instincte, emoţii — şi natură. Personajele dlui Sadoveanu, aprigele sale personaje epice sunt mai senzitive şi mai instinctuale, mai *naturale*; ale dlui Brătescu sunt mai sentimentale, mai reflexive, mai departe de natură.

Cu alte cuvinte, dl Brătescu-Voineşti, pentru a explica personajele sale, n-are nevoie de ambianţa care este natura. Aceasta nu ne-ar spune nimic în privinţa lui Rizescu; pe Rizescu ni-l va explica, dimpotrivă, mai ales mediul social — şi pe acesta, am văzut, dl Brătescu ni-l zugrăveşte admirabil.

Iar dacă este o ambianţă care să ne explice personalitatea tipurilor sale, apoi aceasta va fi aceea care atârnă de om: casa, grădina, gospodăria etc. Casa ne arată gusturile omului, şi deci pe om; ea ne mai explică şi caracterul omului prin influenţa ei asupra lui.

Descripţia acestei ambianţe fiind necesară, organică unor nuvele ca ale dlui Brătescu-Voineşti, ea abundă în aceste nuvele. Când dl Brătescu-Voineşti ne zugrăveşte casa părintească şi mobila, acele “canapele” cu “perne cusute cu lână pe una un cocoş, pe alta un câine de vânătoare”, acele “scaune îmbrăcate cu peticuţe de mătase, aşezate şi cusute cu măiestrie de mama” etc., noi pricepem ce fel de oameni erau părinţii săi, traiul patriarhal şi potolit pe care îl duceau, viaţa lor casnică aşezată — aceste amănunte sunt explicative pentru psihologia lor, pe când zugrăvirea munţilor din depărtare n-ar avea nici un rost aici. Când dl Brătescu-Voineşti zugrăveşte casa lui Udrescu, satul Udreşti etc., noi pricepem mai bine pe Udrescu şi pricepem şi înstrăinarea fatală ce trebuia să simtă Saşinca pentru această casă, adică pentru asemenea oameni.

Aţi observat frecvenţa grădinilor în opera dlui Brătes-

cu-Voineşti (sunt în majoritatea nuvelelor sale)? Această frecvenţă e lucrul cel mai natural, căci ocupaţia cu florăria e caracteristică pentru tipurile sale, care sunt oameni distinşi, retraşi, departe de lume, meditativi. Şi apoi, ocupaţia cu lucrurile pământului — “vechiul nostru tată“ — este încă cea mai nobilă îndeletnicire omenească — şi tipurile dlui Brătescu-Voineşti au, toate, pecetea distincţiei.

## V

Am caracterizat aiurea pe dl Brătescu-Voineşti cu un cuvânt al lui Nietzsche: apolinian, în deosebire de dl Sadoveanu, pe care, întrebuinţând terminologia aceluiaşi filozof, l-am numit dionisiac.

În adevăr, dl Sadoveanu îşi îmbracă în imagini strălucite impresia ce i-o dă tragedia vieţii omeneşti; dl Brătescu-Voineşti redă această tragedie în natura şi cauzalitatea ei psihologică.

De aici şi deosebirea în stil. Dl Sadoveanu, evocându-ne misterul vieţii, înfiorându-se de tragedia ei, este mai impresionist şi mai impresionant. Stilul său e plin de imagini, adică de expresii explozibile, încărcate de senzaţii şi de emoţii, de înţelesuri şi de subînţelesuri; dl Brătescu, fiind un “realist” şi un clasic, un observator, un analist, nu are nevoie de asemenea stil. Acesta nu ar putea reda ceea ce vrea autorul să ne dea. El are un stil transparent, pentru că trebuie să fie cât mai clar şi mai precis, căci el n-are să ne înfioare, ci să ne explice. O frază separată a dlui Sadoveanu e artistică, o frază separată a dlui Brătescu pare o frază de ziarist; o frază a dlui Sadoveanu îţi evocă sentimente, o frază a lui Brătescu îţi spune un amănunt

nou şi interesant. Iar viaţa — atât de intensă — rezultă din suma acestor fraze.

Chiar şi în imagini apar calităţile stilului dlui Brătescu-Voineşti: imaginile sale sunt clarificatoare, nota ce rezultă din ele e sonoră, curată, dar unică, pe când imaginile dlui Sadoveanu trezesc serii de armonice. Iată, de pildă, momentele de luciditate ale lui Radu Finuleţ: "O izbucnire de lumină, brusc aprinsă şi iarăşi brusc stinsă; apoi vedenii nelămurite fugind repede ca aripile unei păsări care zboară grăbită în amurg..."

*

Nu cunosc în literatura românească un stil mai concentrat, o mai mare zgârcenie de cuvinte, o mai mare pază de cuvintele neesenţiale, cuprinse deja în cuvântul unic, concentrativ.

Sunt convins că dl Brătescu-Voineşti concentrează câteva pagini într-un paragraf; sunt convins că în dosul acestui stil, aş zice banal de simplu şi de natural, se ascunde o muncă infinită de compoziţie, de concentrare.

Din *Moartea lui Castor*: E ziua tatălui. Sunt toţi la masă. Lăutarii cântă cântece bătrâneşti. Unul din copii se scoală şi închină în sănătatea lui. "El [tatăl] se ridică supărat de mult ce se sileşte să nu pară mişcat, îşi ia paharul..." şi ţine un toast, pe care nu-l poate isprăvi de emoţie. În cuvântul "supărat" e zugrăvită o întreagă stare sufletească, o întreagă situaţie, gestul, figura bătrânului, atmosfera emoţională din jurul lui, solemnitatea acestei zile de sărbătoare.

Din *Conu Alecu*: Conu Alecu a pus la locul lui pe Clopotescu. Vă închipuiţi jena acestuia, "mai ales când pe chipul nici unuia din cei de faţă nu vezi vreo încurajare"... O întreagă situaţie redată prin câteva cuvinte.

Dar compoziţia dlui Brătescu-Voineşti merită o atenţie mai îndelungată.

Procedeele sale de concentrare sunt de mai multe feluri. Voi încerca să caracterizez câteva.

Dl Brătescu-Voineşti *alege efectul cel mai surprinzător, cel mai semnificativ, care decurge dintr-o stare sufletească, sau dintr-o situaţie*, şi atunci, în câteva cuvinte, am priceput toată starea sufletească sau întreaga situaţie, pe care altul ar fi zugrăvit-o pe larg, fără ca impresia noastră să fi fost mai puternică, ci din contra. Aceasta înseamnă că el ne dă în câteva cuvinte tot atâta viaţă cât altul în câteva pagini — şi aceasta ni se pare triumful suprem al creatorului. Acelaşi fond în cât mai puţine cuvinte e mai puternic. Pană Trăsnea află că boala Elizei e lingoarea: "L-au luat de braţe şi l-au dus afară", atâta zice dl Brătescu-Voineşti, şi e de ajuns: am înţeles toată durerea şi spaima lui Pană. Câtăva vreme după moartea Elizei, într-o seară, Pană, Moldoveanu şi slujnica lui Pană sunt adunaţi în faţa patului unde murise Eliza: durerea lui Pană izbucneşte întâiaşi dată în faţa lui Moldoveanu, dar Pană se resemnează: "Domnul a dat, Domnul a luat", zice el, "pe când Moldoveanu ieşea plângând fără a-i zice bună-sara". Cum s-ar putea zugrăvi mai puternic durerea şi compătimirea lui Moldoveanu? Pană e dat în judecată de d-ra Melicescu: "Ştiau şi copiii de şase ani de ce mizerabilul maltratase pe biata fată, statornică în virtute". Am aflat ce crede "opinia publică" despre Pană, tot zgomotul mahalalei, care e acel târguşor întreg. Saşinca, într-un moment de luciditate morală, are o mişcare de simpatie pentru Udrescu. Autorul nu ne spune nimic, dar o pune să facă ceva neobişnuit, să-i spună lui Udrescu: "Dragă, ia ceva pe dumneata: cam trage aici în pridvor". Elena Cio-

ranu povesteşte lui Dănescu istoria tristă a nenorocirilor ei şi, la un moment: “Se opreşte câtva pentru a cere ajutorul batistei, ca să poată vedea o floare din perete pe care o priveşte de câtăva vreme cu stăruinţă“, adică o îneacă plânsul, dar i-i ruşine de slăbiciunea asta, pe care caută s-o ascundă etc., etc. Avocatul Vasilescu îi istoriseşte lui Rizescu mijloacele prin care Beneş ameţeşte capul femeilor; Rizescu pune acestea în legătură cu purtarea lui Beneş faţă cu nevastă-sa... Se desparte de Vasilescu şi pleacă... “Ei! Ei! Păzeşte!, strigă cât poate un birjar, care numai printr-o minune nu-l calcă“, şi e de ajuns ca să pricepem ce durere nebună a cuprins pe Rizescu. Rizescu sufere grozav: Şerb Călugăreanu, căruia îi dăduse banii Zincăi, a murit, şi banii sunt compromişi. Cum ne zugrăveşte autorul suferinţa lui Rizescu, care e esenţială în economia nuvelei? Iată: “În curte cocoana Zinca întreabă: — Ai fost bolnav, maică, ori oboseala drumului? C-ai mai slăbit, eşti tras la faţă!” Să mai dau un ultim exemplu de zugrăvire prin efect. Microbul, torturat de camarazii săi, se înfurie şi el, bietul: ceva neaşteptat, comic. Unul propune să-l numească “Microbus furiosus”; se stârneşte un râs colosal, “şi râsul e boala lipicioasă: se ia de la unul la altul, până la aprodul cancelariei, care râde lângă uşă, ca prostul, cu mâinile peste gură...” Trăsătura din urmă completează tabloul şi-l luminează.

Dl Brătescu-Voineşti *se foloseşte de antiteze*, scoţând efecte puternice din cauza contrastului. Pană Trăsnea parcă n-a îmbătrânit deloc, a rămas acelaşi; dar grădina sa acum e veche de tot, trunchii s-au îngroşat, parcă e un parc!... Cât, deci, de departe e vremea când trăia Eliza! Pană Trăsnea e dat în judecată, vuieşte tot târgul. Când vine avocatul să-l vadă, “Pană ţine în mâna dreaptă un briceag,

în mâna stângă un fir de tei şi în gură un altoi de trandafir"... Ce departe e el de viaţa reală! Şi ce nobile şi nevinovate preocupări are el, faţă cu acele ale târguşorului de oameni vulgari, parveniţi... Se judecă procesul lui Pană, e condamnat, el nu asistă la proces: în acele momente, "el îşi stropeşte liniştit tiparoasele"... Acelaşi efect!

Dl Brătescu-Voineşti *zugrăveşte indirect, prin impresia ce o face lucrul zugrăvit asupra unui personaj.* Prin aceasta ne dă, în acelaşi timp, şi lucrul ce vrea să zugrăvească, şi starea sufletească a unui personaj, şi raportul dintre personaj si ceea ce zugrăveşte. Iată câteva personaje zugrăvite prin impresia produsă de ele asupra altor personaje. "Iosif Dănescu priveşte pe Elena Cioranu şi i se pare că acest chip cu părul dat în sus, dezvelind toată fruntea mare, sub care strălucesc doi ochi negri, fără a fi frumos, are un farmec deosebit şi că tot deosebită e şi limpezimea glasului ei." "Nu-l poţi privi fără să-ţi vie să zâmbeşti, pentru că e o nepotrivire nespus de hazlie între micşorimea lui, între figura lui gravă: păr alb şi creţ, cu cărare la mijloc, barbişon şi mustăţi ca zăpada, mutră de ambasador —, şi între umblatul pe jos cu un cogeamite ghiozdan subţioară". "Tomaidi, întemeindu-se pe lipsa de mustaţă, pe pipernicia trupului şi pe ascuţimea vocii, susţinea că [Microbul] are cel mult cincisprezece ani; iar disproporţia dintre cap şi trup, creţurile de pe frunte şi de pe lângă ochi, seriozitatea şi mai ales oboseala zugrăvită pe întregul lui chip erau cuvintele care făceau pe Nababul şi pe Musicus să pledeze pentru părerea că are cel puţin treizeci." Dar iată un pasaj şi mai caracteristic pentru ilustrarea acestui procedeu, în care acelaşi Microb ne e redat mai mult decât prin impresia unui personaj (a lui Tomaidi) — şi anume prin exteriorizarea acestei impresii,

prin jucarea Microbului de către Tomaidi: Tomaidi *face* pe Microbul când acesta vine de la casierie:

“Tomaidi îşi ia pălăria şi iese, cerând mai întâi scuze pentru faptul că nici hainele sale, nici pălăria lui nu au “acea falsificare de respectabilă bătrâneţe a hainelor şi pălăriei Microbului”. Apoi, deodată, deschide uşa cu zgomot, intră speriat, parcă l-ar urmări cineva, cu mâna dreaptă ţinând strâns un pachet de hârtie, iar cu stânga peste buzunarul pantalonilor. Vine până la masa şefului... pune hârtiile jos... scoate banii din buzunar, tot timpul aplecat spre dreapta, tot timpul tremurând, începe să numere... se încurcă... începe iar... iar se încurcă... îi cade pălăria... se întoarce răpede la dreapta, crezând că vrea să-l fure cineva... se necăjeşte că-i lipseşte o hârtie, pe care o găseşte subt un dosar... — «Bravo! Bravo, Tomaidi! Admirabil!»”, strigă ceilalţi... Apoi Tomaidi imită şi pe Lipescu, care primeşte banii din mâna Microbului. Câtă viaţă e aici! E, în acelaşi timp, zugrăvit Microbul tot, e zugrăvit Tomaidi, e zugrăvită cruzimea bacalaureaţilor.

Acest chip de a compune dă operei o viaţă intensă, pentru că, în fond, nu avem de a face cu un procedeu stilistic. Chipul acesta de a compune rezultă din bogăţia de viaţă ce caracterizează sufletul autorului. El nu vede numai un personaj într-un moment dat; el vede raporturile dintre personaje, impresiile ce-şi fac ele unul asupra altuia. Prin compoziţia aceasta, el “imită“ viaţa.

Acest procedeu e aşa de natural dlui Brătescu-Voineşti, încât, când zugrăveşte mediul, acolo unde are nevoie să-l zugrăvească chiar pe larg, ca în *În lumea dreptăţii*, d-sa totuşi nu-l zugrăveşte independent — pictură pentru pictură cum făceau naturaliştii —, ci în legătură cu stările

sufleteşti, *cu ocazia* explicării acestor stări sufleteşti. Aşa, d-sa ne va zugrăvi complet viaţa de tribunal, păcatele judecătorilor, infamiile avocaţilor, ne va da tipuri reprezentative de triumfători etc..., *spre* a ne arăta motivele pentru care Andrei Rizescu se refugia în muzică, spre a ne arăta de ce neplăceri îl consolau terţetele alcătuite împreună cu nevasta sa şi cu Caselli. Cu chipul acesta, zugrăvirea mediului devine lucrul cel mai natural: autorul îl zugrăveşte pentru a ne spune: iată de ce chinuri uită Rizescu în serile când face muzică! Sau, în *Două surori*, mediul orăşelului — clubul unde se plictiseşte şi se enervează Dănescu — e zugrăvit pentru a arăta cât de mult e obsedat Dănescu de imaginea Elenei şi câtă remuşcare simte pentru greşeala făcută etc.

Dl Brătescu-Voineşti *caracterizează ceea ce descrie, apreciind*, fără ca să iasă din obiectivitatea cerută artistului[1]: Iosif Dănescu a fost surprins de Elena Cioranu sărutând braţul surorii ei Sofia; Iosif Dănescu se plimbă ruşinat şi îndurerat în camera sa.

Cum ne zugrăveşte dl Brătescu-Voineşti tortura lui morală? Prin efect, mai întâi: îşi rupe nasturii cămeşii, care i se pare că-l strânge la gât... E un efect al emoţiei, înăbuşitoare de mare ce e. Dar dl Brătescu-Voineşti nu se mulţumeşte cu atâta. El vrea să ne arate imposibilitatea în care e Dănescu de a se linişti, şi atunci intervine el, autorul, şi zugrăveşte prin impresia *sa* (cum aiurea zugrăvea prin impresia unui personaj). Tot ce am spus eu mai sus d-sa condensează în chipul următor: "*Nu e nici*

[1] Afară de un singur loc: "*E dureroasă şi ridiculă tot într-o vreme* iubirea unui om în toată firea, care a alergat azi oraşul întreg ca să găsească vreo câteva micşunele" — ceea ce trebuia să ne lase pe noi s-o simţim.

*un folos* să rupă nasturii cămăşii, care i se pare că-l strânge la gât, că de pe inimă nu piere greul clipelor”.

Aşadar, toate procedeele dlui Brătescu-Voineşti s-ar putea rezuma în această tendinţă generală: *A condensa cât mai mult stilul, spre a reda cât mai multă viaţă.*

Iată un ultim exemplu de concentrare, care e poate cel mai strălucit din toată opera: am văzut că Rizescu, având nevoie de bani, prin o semiconştientă înşelăciune de sine, se convinge (pe jumătate) că Şerb Călugăreanu poate fi solvabil şi-i dă cu împrumut banii strânşi de Zinca Sărdăreasa pentru frumoasa ei nepoată de la Azilul “Elena Doamna”. Cu onorarul luat de la Şerb, Rizescu face o călătorie de plăcere. Întors, află că Şerb a murit şi că banii sunt compromişi. Vine Zinca speriată, dar el o asigură — fără să creadă în ceea ce spune — că banii nu-s pierduţi. Zinca se linişteşte (linişte care trebuie să-i fie onestului şi sensibilului Rizescu ca un cuţit în inimă) şi, cu simpatie, îi spune:

“— Aţi fost de v-aţi plimbat, coconaşul maichii?

— Da.

— Aţi fost departe?

— Am fost pe la Braşov, pe la Sibiu şi ne-am întors pe valea Oltului.

— Frumos!... *Eu nu m-am putut învrednici să mă duc niciodată*, dar îmi spunea răposatul că e grozav de frumos la Braşov şi prin munţi.

— Da, frumos de tot...”

Atât!... Ce mustrare teribilă, involuntară, pentru Rizescu, în vorbele Zincăi subliniate de noi...

Dar dl Brătescu-Voineşti are un talent rar de a arunca o lumină orbitoare, printr-o singură propoziţie, adesea printr-un singur cuvânt. Totul este că ştie să pregătească efectul acestui cuvânt unic.

Cererea timidă a “unui om” (un biet bătrân), când să iasă pe poartă, să i se dea voie să ia o mixandră, că tare îi plac nevestei sale. Luxiţa, nebună, c-o haină de acum treizeci de ani, c-o pălărie a demult defunctei Saşinca, purtând pe uliţele Târgoviştei documentele stinsei ei familii, ea cu mintea stinsă! Ori florile de pe mormântul Elizei, albastre ca “marea de la Triest” (pe care a iubit-o atâta Eliza), comparaţie care e o evocare înduioşătoare. Ori Puiul murind, cu gheara strânsă în semnul crucii! Plimbarea colonelului, în “inspecţia” atât de zgomotoasă şi chinuit pregătită, de două-trei ori “de la o sobă Crăiniceanu până la altă sobă Crăiniceanu!” Radu Finuleţ, rănit de moarte, căzând “întâi în genunchi ca pentru o rugăciune, apoi pe partea dreaptă“...

În *Carnetul unui judecător* frumuseţea unor bucăţi stă în această găsire a cuvântului unic:

Voicu e dat în judecată, pentru că ar fi siluit pe o fată. La judecătorul de instrucţie el se apără că a fost cu voia ei; ea, cu hotărâre şi cu răutate, îl acuză, dar, la evocarea iubirii lor trecute (“şi încă mi te jurai lângă crucea din valea Velinaşului”), fata, plângând în hohote strigă:

—”Voicule, mă omoară taica... V...oicule, mă omoară neica!”

La curtea cu juraţi: nişte flăcăi au ucis pe altul. Inculpaţii sunt însoţiţi de mama lor. De faţă e şi mama celui mort. Aceasta vorbeşte cu ură şi cere răzbunare, dar, întorcându-se, vede pe mama inculpaţilor plângând, şi atunci:

— Ori mai bine nu, zice ea, decât să pătimească şi măsa lor ce pătimesc eu...”

Şi apoi, un sprigăt de sfâşietoare deznădejde:

—”Aaah! Tinco! Tinco! Şi drag mi-era şi mie să am flăcău la coasă!”

...Şi mi se pare curios atunci să găsesc la acest scriitor citaţii de proverbe, pentru a caracteriza acţiunea unui personaj: când Dănescu e surprins de Elena sărutând braţul Sofiei, de ruşine, ca să nu mai dea ochii cu Elena, care stătea peste drum de el, "într-o clipă de nesocotinţă, îşi ia hotărârea de a se muta"... Dar dl Brătescu-Voineşti adaugă:

"Zice un proverb românesc: Să te ferească Dumnezeu de curajul fricosului şi de bătaia ciungului". S-ar mai putea adăuga: "şi de hotărârea omului nehotărât" — care sunt de prisos, slăbesc efectul, sunt o procedare neartistică.

Aceeaşi compoziţie, aş zice savantă, dacă n-aş şti că e datorită instinctului artistic, adică acelui instinct care conduce pe artist să aleagă din viaţă numai esenţialul caracteristic, aceeaşi compoziţie se vede şi în dialog, în care dl Brătescu-Voineşti nu este întrecut nici de Caragiale.

Nu voi vorbi de justeţea şi naturalul dialogului din opera dlui Brătescu-Voineşti şi nici de felul cum caracterizează dl Brătescu-Voineşti personajele sale prin ceea ce le pune să vorbească. Despre acestea am spus câteva cuvinte mai sus. Aici voi atinge numai o problemă de compoziţie.

Scriitorul, care nu face dialog, ci se mărgineşte să istorisească, nu dă viaţă şi nu redă personajul: nu-l arată, ne informează. Dar şi scriitorul care ar duce dialogul până la sfârşit, sub pretext că se ţine mai aproape de realitate, ar greşi tot atât de mult ca şi cel dintâi: ar scrie pagini întregi de prisos. După ce, din dialog, am văzut pe om întreg, scriitorul trebuie, la un moment, să întrerupă dialogul şi să istorisească el ceea ce a mai spus personajul. Sau, istorisind ce-a spus personajul, când într-un moment înseşi cuvintele personajului ar fi caracteristice, scriitorul trebuie să înceteze povestirea şi să lase să vorbească personajul.

În *Două surori*, Elena Cioranu povesteşte lui Dănescu viaţa ei. Autorul istoriseşte el ceea ce povesteşte Elena, dar la un moment, când vorbele Elenei sunt mai caracteristice, o pune pe dânsa să vorbească, apoi începe din nou să istorisească povestirea ei mai departe. În *Pană Trăsnea*, Pană istoriseşte avocatului Moldoveanu întâmplarea cu d-ra Melicescu. Povestirea aceasta e când directă, când istorisită de autor. Autorul redă numai acele şi numai atâtea vorbe ale lui Pană, câte sunt necesare pentru a reda exact starea sufletească în care l-a adus pe acest om afacerea neaşteptată şi nenorocită cu d-ra Melicescu. Apoi, când autorul istoriseşte ce-a mai spus Pană, istorisirea lui e luminată de tonul pe care, cu un moment mai înainte, l-am văzut în vorbele lui Pană. Uneori dl Brătescu-Voineşti începe istorisirea discuţiei personajelor cu înseşi vorbele lor, pentru a concretiza printr-o trăsătură ultimă, frapantă. De exemplu, în *Două surori*, conversaţia istorisită a Sofiei cu Dănescu, când ea vrea să-l captiveze, se isprăveşte cu aceste vorbe, chiar ale ei:

"Ah! Cum vă invidiez. Poftim: Nici un zgomot... o tăcere aşşşa de dulce etc..."

Dar este interesant de observat şi chipul cum utilizează dl Brătescu defectele de expresie ale personajelor. În vorbirea citată din *Cocoana Leonora*, unde logica frazei cam păcătuieşte, dl Brătescu-Voineşti alege cu fineţe numai acele incongruenţe care caracterizează specia "mahalagioaică".

Aceasta se vede şi mai bine când e vorba de cuvinte. În *Contravenţie*[1] dl Brătescu-Voineşti zugrăveşte pe un mic

[1] "Viaţa românească", anul II, nr. 1.

negustor evreu, Iosif Bailer, care vorbeşte stricat româneşte. Poate alt scriitor l-ar fi pus să vorbească chiar aşa cum vorbeşte de obicei un Iosif Bailer. Dar aceasta ar fi fost neliterar şi neestetic: gândiţi-vă la chipul cum vorbesc evreii şi grecii lui Alecsandri. Dl Brătescu-Voineşti a procedat altfel: a ales numai greşelile de cuvânt caracteristice oricărui evreu care nu vorbeşte bine româneşte, a ales numai atâtea greşeli de cuvânt, câte sunt strict necesare ca să ne dea realitatea personajului:

"*Iu* totdeauna am spirt în casă; mai te doare un picior, mai te doare o mână, te freacă *nevastă*".

*Iu* şi nearticularea exactă a substantivului sunt ultimele lucruri pe care le mai păstrează un evreu. Aşadar, dl Brătescu-Voineşti, pentru a caracteriza prin limbă, alegând însuşirile cele mai generale ale limbajului stricat al evreilor, întrebuinţează acelaşi procedeu pe care l-am relevat când a fost vorba de chipul în care autorul caracterizează situaţiile, tipul sufletesc ori fizic al personajelor sale. Am văzut că el alege, dintr-o situaţie, dintr-un tip, ceea ce e caracteristic, ceea ce conţine în sine tot restul[1].

Această alegere, în toate privinţele, a ceea ce e general şi caracteristic, face ca tipurile dlui Brătescu-Voineşti să fie specifice, să ne intereseze ca personaje reprezentative ale unor întregi categorii psihologice ori sociale.

---

[1] Aceeaşi observaţie şi cu privire la justa întrebuinţare a provincialismelor în gura personajelor munteneşti. În *Vârcolacul* însă vorbirea cucoanei moldovence nu e "realistă" şi face un efect displăcut, pentru că dl Brătescu-Voineşti — ca orice muntean — nu poate transcrie, căci nu poate percepe exact unele sunete moldoveneşti. *Ce* al moldovenilor, care sună în adevăr cam înspre *ş*, pentru dl Brătescu-Voineşti e chiar *ş*...

## VI

Un studiu — şi încă, vai! atât de lung — trebuie să se isprăvească cu una sau mai multe concluzii.

Să scoatem şi noi câteva.

Acum un an, un critic impresionist[1] recomanda tinerilor scriitori pe dl Brătescu-Voineşti ca pe un model de imitat... Dar ce să imite? Dar cum? Să imite spiritul de analiză, duioşia lui, distincţia lui? Dar aceste lucruri nu se imită. Poate tehnica lui, "ştiinţa" de a compune, de a face dialoguri, aşa cum am relevat-o în acest studiu? Dar această tehnică nu e decât exteriorizarea acelor însuşiri ale dlui Brătescu-Voineşti care-i aparţin şi care nu se pot imita. Să recomandăm tinerilor să împrumute procedeul de a zugrăvi prin impresia produsă de un personaj asupra altui personaj? Dar aceasta nu se poate decât, cum am văzut, dacă autorul vede deodată personajele şi raportul dintre ele.

O, nu, nu imitaţi! Există un scriitor care, pe cât se pare, a voit să imite pe dl Brătescu-Voineşti: el ne-a dat amănuntele neinteresante, nesemnificative ale vieţii unor babalâci[2] — tot ce se poate imagina mai deosebit de dl Brătescu-Voineşti —, crezând că imită pe *Pană Trăsnea* ori *Neamul Udreştilor*...

Mai bine să scoatem o altă concluzie: dl Brătescu-Voineşti e un datornic care amână prea mult plata datoriei; el e dator literaturii române cu un roman, romanul

[1] Ilarie Chendi a scris despre I. Al. Brătescu-Voineşti în *Sămănătorul*, 1903, nr. 20, şi în *Viaţa literară şi artistică*, 1907. M. Dragomirescu în *Epoca*, din 22 martie 1906.

[2] Emil Gârleanu, *Bătrânii*, Bucureşti, Minerva, 1905.

momentului nostru istoric, căci, cântărind bine însuşirile tuturor scriitorilor de azi, nu văd pe altul care ar putea mai bine să ne facă acest dar.

Pentru aceasta, dl Brătescu-Voineşti are priceperea vieţii noastre specific româneşti. Ţară de prefaceri, ţară în formaţiune, ceea ce domină, sau, mai bine, ceea ce se degajează din toate fenomenele vieţii noastre sociale este acea distrugere a vechilor clase şi înceată închegare a altora, iar suferinţele rezultate de aici se reduc la acea inadaptabilitate de care am vorbit mai sus şi pe care dl Brătescu-Voineşti a priceput-o şi a zugrăvit-o atât de bine. Iată prima condiţie, pe care dl Brătescu-Voineşti o îndeplineşte mai bine decât oricare alt scriitor român.

Iar însuşirile sale artistice, spiritul de observaţie, puterea de a crea tipuri şi mediul în care ele se mişcă, ştiinţa de a prezenta situaţiile dramatismului său, arta de a compune — iată a doua condiţie pentru crearea romanului[1].

---

[1] Sunt convins şi acum că dl Brătescu-Voineşti ar fi putut să se achite de această datorie, să scrie acest roman, dacă nu ar fi părăsit literatura prea de timpuriu, consacrându-se, încă de prin 1912, filozofiei, problemei naţionale, pacifismului etc.

CUPRINS

# VASILE CÂRLOVA

(Consideraţii istorico-literare)

Poporului român, care a creat *Mioriţa*, nu i-a fost îngăduit să pună în forme culte de artă toată bogăţia sufletului său. Pierzând bunurile culturii antice încă de la naşterea sa, izolat un mileniu şi jumătate de Apusul Europei, împărţit sub stăpâniri diverse, înăbuşit apoi de atâtea influenţe străine — slavism, grecism, franţuzism, rusism, maghiarism, germanism —, ţinut până azi, în marea lui majoritate, în totală incultură şi inconştienţă, literatura nu a putut apărea decât într-o pătură foarte subţire şi aproape numai în cele două Principate, abia de o sută de ani încoace. Dar şi puţinii scriitori, câţi s-au putut ridica din această infimă categorie, şi în acest scurt timp, au avut de luptat cu atâtea împrejurări protivnice, cu sărăcia şi cu indiferenţa, încât n-au dat nici pe sfert din ceea ce ar fi fost în puterea lor. Ba, încă, soarta nemiloasă a voit ca foarte mulţi, şi dintre cei mai talentaţi, să fie seceraţi de o moarte prematură. Unul dintre aceştia e şi Vasile Cârlova, născut la 1809, mort la 1831, când abia ieşise din adolescenţă.

Cârlova este cunoscut. Mai mult: este recunoscut, cu toate că a lăsat numai câteva poezii. Posteritatea, ca şi contemporanii, au vibrat la cuvântul lui melodios. Totuşi n-a fost şi nu este preţuit după merit.

Cea mai frumoasă dintre poeziile lui Vasile Cârlova este *Ruinurile Tărgoviştei.* Târgoviştea, târg aşezat în partea de munte, mai nobilă, a Valahiei, capitală a Ţării Româneşti în vremuri vechi, loc de naştere a multor scriitori de dincolo de Milcov, a inspirat frumoase ode şi elegii: *O noapte pe ruinile Târgoviştei* de Eliade Rădulescu, *Adio. La Târgovişte* de Gr. Alexandrescu şi minunata poezie de care vorbim acum.

Corectând câteva provincialisme de fonetică şi câteva arhaisme gramaticale, poezia aceasta pare scrisă de un modern şi pentru a o gusta nu este nevoie de nici o consideraţie istorico-literară.

În *Ruinurile Târgoviştei* Cârlova exprimă un profund sentiment de melancolie în faţa vremelniciei lucrurilor omeneşti, o stare de suflet care nu-şi are asemănare decât doar în poeziile lui Eminescu.

Acest sentiment găseşte expresii şi imagini de o emoţionantă sugestivitate:

O, ziduri întristate! O, monument slăvit!
În ce mărime naltă şi voi aţi strălucit,
Pe când un soare dulce şi mult mai fericit
Îşi revărsa lumina pe-acest pământ robit.
Dar în sfârşit Saturn, cum i s-a dat de sus,
În negura uitării îndată v-a supus[1].

(Cititorul să remarce printre aceste imagini pe eminescianul “în negura uitării”.)

[1] Transcriu aici şi mai departe corectând rarele provincialisme.

. . . . . . . . . . . . . . .

Voi[1] încă în ființă drept pildă ne slujiți,
Cum cele mai slăvite și cu temei de fier
A omenirii fapte din fața lumii pier,
Cum toate se răpune ca urma îndărăt
Pe aripile vremii de nu se mai arăt.

. . . . . . . . . . . . . . . .

Și-ntocmai ca păstorul ce umblă pe câmpii,
La adăpost aleargă când vede vijelii,
Așa și eu acuma, în viscol de dureri,
La voi spre ușurință cu triste viu păreri;
Nici muzelor cântare, nici milă voi din cer,
O patrie a plânge cu multă jale cer.

. . . . . . . . . . . . . . . . .

Mă văd lângă mormântul al slavei strămoșești
Și simt o tânguire de lucruri omenești.

Aceste versuri sunt scrise acum o sută de ani de un tânăr ieșind din adolescență.

*

Cârlova însă ne apare și mai mare, dacă-l judecăm din punct de vedere istoric literar, dacă, cu alte cuvinte, ținem seamă de toate împrejurările vremii în care a apărut. Acele împrejurări au fost protivnice dezvoltării talentului său.

Autorul nostru este un adolescent. Adolescentul acesta n-a avut la îndemână școli unde să învețe. Țara pe vremea lui era adâncită într-o cumplită incultură. Un tânăr autodidact — și ce-o fi putut el să învețe pe vremea aceea? —

---

[1] Ruinele.

într-un mediu incult. Şi mai mult: într-un mediu inferior sufleteşte, cum era societatea fanariotizată de la începutul veacului trecut, Cârlova nu găseşte o tradiţie literară. Obscurele şi prozaicele versuri ale lui Văcărescu apar abia în 1830. Tradiţia găsită de el se compune din câteva stihuri ale lui Momuleanu.

Cârlova nu are la îndemână nici limba literară, căci în afară de vechea limbă din cărţile bisericeşti, improprie pentru genul poeziei sale, nu exista o altă limbă literară. Originalitatea, noutatea lui Cârlova, ne apare cu toată claritatea şi fără nevoia nici unei discuţiuni teoretice, dacă îi comparăm poeziile cu textele tuturor contemporanilor săi.

Pe lângă însemnătatea sa ca poet de valoare estetică, Vasile Cârlova merită toată atenţia istoricului literar şi prin rolul său de scriitor care face tranziţia de la literatura veche la cea modernă.

*Păstorul întristat* este nou prin formă — prin limbă şi versificaţie —, nou şi prin unele elemente de fond, care arată deja influenţa romantică; dar este vechi, aminteşte pe Conachi şi Văcărescu, prin subiect şi prin concepţie. Amorul dulceag şi "rafinat" dintre păstor şi păstoriţă este un ecou al genului idilic atât de cultivat în toate artele în Franţa veacului al XVIII-lea, care a inspirat pe poeţii boieri din Moldova şi Muntenia, predecesorii lui Cârlova.

E interesant de amintit că idila clasică, ori elemente de ale ei, mai apare, încă o dată în literatura română în unele pasteluri ale lui Alecsandri. Ceea ce la vechii scriitori boieri se datoreşte aproape numai influenţei literare a poeziei franceze şi greceşti a veacului al XVIII-lea, la Alecsandri se explică numai prin psihologia de clasă şi prin temperamentul său, temperament de clasic al unui

poet boier. La Cârlova, credem că nu poate fi vorba decât de influenţa literară a modelelor. Dar natura lui intimă dă o tonalitate de tristeţe romantică acestei poezii clasic-idilice.

*Ruinurile Târgoviştei* presupun, din partea lui Cârlova, lectura *Ruinilor* lui Volney, scriitorul francez preromantic. În această poezie apare sentimentul trecutului aşa de frecvent în poezia de mai târziu. Acest sentiment este complicat în *Ruinurile Târgoviştei*. Este şi sentimentul nostalgic pentru gloria trecută a patriei, dar şi sentimentul mai general, mai profund, mai poetic al trecutului pentru trecut. Primul va forma tema unei însemnate părţi a literaturii poeţilor generaţiei de la 1848. Al doilea sentiment, mai rar, îl vom găsi la Russo şi, mai ales, la Eminescu.

În *Înserarea* Cârlova a rupt cu poezia veche, cu veacul al XVIII-lea. *Înserarea* este inspirată de-a dreptul din poezia nouă franceză, din poezia romantică, din *Meditaţiile* lui Lamartine. *Înserarea* lui Cârlova introduce în literatura română sentimentul romantic pentru natură, emoţia în faţa lucrurilor de dincolo de orizont, dar păstrează încă ceva din maniera vechii literaturi, în înţelesul estetic al acestui cuvânt.

În *Rugăciunea* apare o altă faţă a romantismului lamartinian, sentimentul unei providenţe binevoitoare, un fel de teism sentimental şi vag, atât de străin veacului al XVIII-lea, atât de contradictor sensibilităţii literare a inspiraţiilor poeziei vechi boiereşti. Acest sentiment va forma o parte constitutivă din psihologia unor scriitori din Muntenia, ca sentimentalul C. A. Rosetti şi — complicaţie sufletească! — ca raţionalistul Gr. Alexandrescu. (În literatura moldovenească, rece şi critică, acest senti-

ment este absent, cum aproape absentă este întreaga influenţă a poetului eminamente liric Lamartine. În Moldova, maestrul este Hugo, şi, anume, Hugo din opera lui cu caracter mai epic.) Tot în *Rugăciune* apare şi sentimentul social, care a inspirat mai puţin pe urmaşii săi, exceptând pe Cezar Boliac.

În *Marşul*, scris cu prilejul înfiinţării armatei naţionale, după o vreme atât de lungă de dezarmare a ţărilor române, Cârlova, care, puţin înainte de a muri, se făcuse ofiţer din patriotism — armata cea nouă fiind simbolul redeşteptării naţionale —, cântă această redeşteptare şi chemare la glorie. *Marşul* lui Cârlova, ca şi acela al lui Văcărescu, scris cu acelaşi prilej, dar rămas obscur, marchează cu putere începuturile poeziei patriotice şi sociale, ale poeziei de luptă, care va forma latura principală a literaturii propagandiste pusă în slujba idealurilor, a generaţiei de la 1848. *Deşteaptă-te, Române!* al lui Mureşanu şi *Deşteptarea României* a lui Alecsandri, poeziile de îmbărbătare ale lui Bolintineanu sunt conţinute, în germene, în marşul lui Cârlova. În marşul său, ideea este atât de nouă, încât şi forma nu mai are nimic vechi. Dealtmintrelea, marşul este şi ultima lui poezie.

Cârlova a putut fi poetul începător al literaturii române moderne, pentru că la acest rol îl indica şi natura temperamentului său, şi clasa lui socială.

Cârlova a avut natura eminamente romantică. El este mai romantic decât Bolintineanu şi poate tot atât de romantic ca şi Eminescu. Are sensibilitatea şi imaginaţia romantică, are adânca nemulţumire de prezent, are aspiraţii către alte tărâmuri şi, cu tot optimismul, care e al

epocii, din *Marşul oştirii române*[1], în poeziile sale vibrează de mai multe ori nota pesimistă, în *Înserarea* şi *Rugăciune* şi mai ales în *Ruinurile Târgoviştei*:

> Acest trist glas[2], ruinuri, pe mine m-a pătruns
> Şi a huli viaţa în stare m-a adus,

cea dintâi expresie a pesimismului literar român.

Acest temperament romantic l-a îndreptat în chip hotărâtor spre Lamartine, adică spre poezia nouă.

Cârlova nu mai este boier din protipendadă, ca toţi poeţii de până acum, şi nici ca Momuleanu, om de casă boierească. Clasa aceasta era cu faţa întoarsă spre trecut, ea era veacul al XVIII-lea. Boierinaşii şi burghezii, mai ales, erau clasa viitorului, clasa care voia schimbare, înnoire, care îmbrăţişase ideile Revoluţiei Franceze. Aşadar, şi prin clasa socială, Cârlova trebuie să fie un om nou.

Influenţat de poezia nouă europeană şi de ideile politice, sociale, naţionale ale Revoluţiei Franceze, Cârlova trebuia să înceapă poezia modernă. Dar vremea — sfârşitul epocii fanariote; cultura sa grecească — el a început să scrie în greceşte; un rest de influenţe ale literaturii veacului al XVIII-lea — el a tradus din scriitorii din acel veac — au făcut să mai răsară în opera sa, ici-colo, câte o notă din literatura veche, fie de fond, ca în *Păstorul întristat*, fie de formă, ca în celelalte. Acest lucru se observă, desigur, în mai mică măsură, şi la celălalt poet de tranziţie din Muntenia, la Grigore Alexandrescu.

---

[1] De fapt *Odă oştirii române*, publicată în "Curierul românesc", 1839, cu titlul *Marşul lui Cârlova.*

[2] Glasul ruinelor, "tânguirea lucrurilor omeneşti".

Dacă poeţii boieri din Moldova — Conachi, Dimachi, Beldiman — sunt în totalitate vechi, dacă poeţii boieri din Muntenia, Văcăreştii, au deja ceva nou în fond: apariţia ideii latiniste şi a sentimentului patriotic naţional, Cârlova, poet modern, are încă ceva vechi.

*

În Cârlova, cum am văzut, se găsesc în germene toate caracterele de fond ale poeziei române de până la Eminescu.

Limba lui Cârlova este nouă, afară de câteva rare arhaisme. Este deja limba literară modernă cu câteva provincialisme munteneşti, în aceeaşi proporţie ca şi moldovenismele la Alecsandri.

Şi mai modern încă este Cârlova în versificaţie. Cititorul îşi poate da seama de armonia versului, din citaţiile de mai sus. Acel care deprinde mai ales urechea românească cu muzica versului este fecundul Bolintineanu — posterior lui Cârlova —, dar muzica din *Ruinurile Târgoviştei* este superioară muzicii sonore, dar prea simplă a lui Bolintineanu. Muzica lui Bolintineanu e un fel de melodioasă *Traviată*. Ritmul din *Ruinuri* are ceva profund şi sugestiv.

S-ar fi ţinut Cârlova de făgăduinţă, dacă trăia? Cine poate răspunde? Dar dacă s-ar fi ţinut, atunci dispariţia lui atât de timpurie este una din cele mai dureroase pierderi suferite de literatura română.

## Din volumul

# “SCRIITORI ROMÂNI
# ŞI STRĂINI”

CUPRINS

# I. L. CARAGIALE

## Numele proprii în opera comică a lui Caragiale

Gherea spune undeva că lui Caragiale îi era imposibil să conceapă o operă până ce nu ştia exact numele tuturor personajelor. Aceasta o considera criticul, pe cât ne aducem aminte, ca o particularitate excepţională. Noi credem însă că nici un creator adevărat nu-şi poate gândi opera dacă nu ştie numele fiinţelor pe care le creează. Scriitorul care pune personajului un nume oarecare, la întâmplare, sau, în cazul cel mai bun, un X ori un nume provizor, cu gândul să găsească numele potrivit mai pe urmă, dă dovadă că nu vede personajul, că nu e creator şi că face o simplă "compoziţie" literară. Se zice că Balzac, când avea de scris un roman, cutreiera mai întâi străzile Parisului câteva zile, ca să se inspire de la firmele negustorilor.

Pentru un creator, personajele sale *există*. Acelaşi Balzac vorbea despre eroii lui ca de nişte cunoştinţe din viaţa reală. Iar cunoscuţii noştri au pentru noi o sumă de însuşiri, din care una esenţială e numele.

Şi numele comune sunt asociate strâns cu noţiunea (de aceea limba maternă, asociată mai puternic de noţiuni decât una străină, este mai frumoasă, adică mai expresivă). Numele propriu e şi mai asociat cu purtătorul lui,

fiindcă asociaţia nu se face cu o noţiune generală, ci cu o imagine sau cu un complex de imagini de la o singură fiinţă concretă. Pe Eminescu nu ne putem închipui să-l cheme altfel decât Eminescu. Şi tot aşa pe amicul Vasiliu Gheorghe. Numele capătă caracterul persoanei care-l poartă. “Take Ionescu” este banal de tot, un Ionescu Tache, dar acest nume, din cauza omului care l-a purtat, a căpătat prin asociaţie un prestigiu deosebit. Iată de ce, dacă acuma l-am vedea purtat de un simplu Ionescu, *întâmplarea* ni s-ar părea comică.

Aşadar, în viaţa reală, *din cauza deprinderii noastre*, numele *se sudează* cu imaginea fizică şi morală a purtătorului, devine o însuşire a lui, oricare ar fi acel nume.

În arta literară însă, adică în creaţia artistică, unde fiinţa creată (cum am văzut) nu poate creşte în concepţia artistului fără un nume — numele nu va fi oricare, ci unul care *să semene* deodată cu personajul.

Unui scriitor niciodată nu i-ar fi venit în minte numele Take Ionescu pentru un mare ministru din romanul său. Şi dacă scriitorul ar fi întrebuinţat acest nume, fără îndoială că cititorul nu l-ar fi acceptat.

Aşadar, în deosebire de viaţa reală, unde numele e oricare, în literatură personajul trebuie să se nască odată cu numele care convine naturii sale fizice şi morale. Scriitorul trebuie să-l ghicească prin intuiţie — fie ajutat şi de firmele negustorilor. Căci numele, chiar numai prin sonoritate, fără să mai vorbim de imixtiunea asociaţiilor de idei, nu sunt indiferente din punctul de vedere al calităţii lor. *Berheci* e urât, iar *Sulina* este frumos, prin sonoritate. (Aleg nume geografice, pentru că numele de oameni ar putea să beneficieze ori să piardă prin asociaţiile de idei ale cititorului cu anume persoane dintre cunoştinţele sale.)

Numele din opera comică a lui Caragiale ne dau impresia că fac parte din personajele pe care le denumesc. Desigur, şi pentru că ne-am deprins cu ele. Dar şi pentru că numele seamănă, prin ele însele, cu personajele. Aceasta se dovedeşte prin faptul că *deodată*, la prima lectură sau reprezentare a unei comedii a lui Caragiale, simţim că personajele nu puteau să aibă alt nume, în orice caz că au numele lor. Şi trebuie de adăugat că mai ales în piesele de teatru e mai necesară această corespondenţă, căci o piesă de teatru e scurtă şi nu e timp când să se facă acea sudare între nume şi personaj — ceea ce e posibil într-un lung roman, care, la rigoare, poate "imita" viaţa şi în privinţa aceasta.

Revenim.

În viaţa reală, putea s-o cheme Veta pe tânăra cititoare a *Dramelor Parisului*, şi Ziţa pe nevasta matură a lui Jupân Dumitrache. Dar în artă nu se putea, adică era o greşeală, pentru că mai degrabă se potriveşte "Veta" cu o matroană şi "Ziţa" cu o fetişcană sprinţară. Şi tot aşa, în viaţa reală putea să-l cheme Iordache Brânzovenescu pe animatorul şi conducătorul studenţilor, iar pe avocatul din *O scrisoare pierdută* — Coriolan Drăgănescu. Dar în artă, numele roman şi sonor ca o trompetă de alarmă de bâlci, "Coriolan Drăgănescu", se potrivea mai bine pentru şeful zvăpăiat al naţionalismului cu tinctură latinistă a vremii de atunci, decât pentru avocat.

Autorii comici obişnuiesc să pună nume care prin conţinutul lor naţional (când sunt formate din cuvinte comune, ca *Farfuride*), ori prin asociaţii cu medii comice (*Veta*, nume de mahala), ori prin sonoritate (*Caţavencu*), ori prin altceva, să semene cu personajul şi să-l caracterizeze.

Aceste nume cuprinzând ele însele elementul comic şi evocându-l, prin aceasta arta e superioară naturii, căci în natură pe demagogul din *O scrisoare pierdută* putea să-l cheme, din întâmplare, chiar şi Bălcescu ori Petre Carp.

Arta e artificiu. Acumulează şi aranjează în vederea efectului. Artistul comic uzează încă şi mai regalian de dreptul (ba îşi îndeplineşte chiar datoria) de a exagera, de a şarja chiar şi la denumirea personajelor sale, adică pe tot registrul *creaţiei*. "Trahanache" e artificiu artistic şi şarjă.

Alecsandri, ca în toate stadiile copilăreşti ale literaturii, avea procedeul copilăros. El pe escroc îl numea Pungescu, pe demagog Răzvrătescu, pe poetul ridicol Odo-başa ori Acrostihescu.

Caragiale procedează artistic. El se mulţumeşte să sugereze. "Zaharia Trahanache", şi prin nume şi, mai ales, prin prenume şi în definitiv prin combinarea numelui cu a prenumelui, sugerează bătrâneţea şi chiar decrepitudinea şi tot ce are greoi şi ticăit venerabilul preşedinte. Să nu se spună că acest nume face impresia aceasta fiindcă, posterior, s-a asociat în mintea noastră caracterul tipului cu numele său. Nu poate fi nici o îndoială că dacă ai auzi pentru întâia oară acest nume, şi numai numele, n-ai avea o impresie, fie şi pe departe, asemănătoare cu aceea pe care o ai când cunoşti personajul. "Farfuride" şi "Brânzovenescu", prin aluzia culinară a numelor lor, sugerează, cred, inferioritate, vulgaritate şi licheism. "Nae Ipingescu", prin sonoritate chiar (ori e o impresie personală?), fără nici o asociaţie de idei cu croitoria inferioară (ipingea) şi cu ciubotăria (pingea), sugerează extracţie inferioară, ocupaţie de rând şi imbecilitate. "Caţavencu", cu silabele lui stridente şi cu conturul ridicol, redă perfect pe

demagogul *Iatrans*. “Agamiţă Dandanache” rimează, cred, cu ramolismentul comic, prin diminutivul caraghios al straşnicului nume Agamemnon, pe care Trahanache îl pronunţă “Gagamiţă“ şi care redă căderea în copilărie a acestui ramolit; prin conţinutul noţional al cuvântului “Dandanache” şi prin sonoritatea acestui cuvânt; prin sufixul *ache*, comun şi numelui lui Trahanache, şi prin suma tuturor acestora. Iar cuvântul *dandana* se potriveşte cu rolul lui în piesă: schimbarea intempestivă a candidatului la deputăţie, dezasperarea Zoei din cauza scrisorii amoroase etc., plus dandanaua mai veche cu “pac! la *Războiul*”. Din punctul de vedere al ultimei intenţii, Caragiale procedează oarecum în genul Alecsandri. Dar cât de pe înconjur, adică de artistic! “Crăcănel” evocă un om cu o conformaţie fizică şubredă, în deficit de virilitate, imbecil, adică aşa cum e acest personaj fricos şi “tradus” de toate femeile. Dealtfel, aici nu poate încăpea nici o discuţie, căci “Crăcănel” este o poreclă (dar tot aşa de indirectă ca şi *Dandanache*), aşadar trebuie să conţină caracterele comice ale tipului. “Rică Venturiano” evocă dezinvoltură (prin nume şi prin prenume), juneţă, poate *aventură* (prin prenume) şi, prin sonoritatea numelui şi a prenumelui, ca şi prin combinaţia lor, e comic. Numele “Veta”, “Ziţa”, “Miţa”, “Didina” nu au nimic comic, naţional sau acustic, dar au comicul categoriei sociale — aceste nume fiind mai mult nume de mahala[1] (mai mult, căci “Miţa” şi mai ales “Didina” se

**1** Ca şi Anica etc., din poeziile lui Conachi, comice, pentru noi, în poezie, pentru că de la Conachi până azi aceste nume au degringolat, rămânând numai în clasele de jos, iar pentru târgoveţi evocând mai ales nume de slujnice. E unul din “defectele” şi “ridiculele” poeziei lui Conachi pentru noi, dar nu şi pentru contemporanii lui. Un alt ridicol al poeziei lui, de care iarăşi nu e vinovat el, un ridicol din cauze analoage, e stilul lui, din care ceva a mai rămas în mahala — ca şi numele lui feminine.

găsesc şi în alte clase). Acum treizeci de ani era foarte răspândit la mahala un cântec: “Ah, cât de mult te-ador, De doru-ţi mor. Aşa se începea, Scrisoarea sa... Didina când citi, Pe loc păli etc.” E un nume considerat ca mai poetic şi mai distins în suburbie — şi-n adevăr, în *D-ale carnavalului*, Didina Mazu e *leoaica* piesei, în deosebire de biata Miţa Baston.

Acum, desigur, numele acestea, când sunt purtate în viaţa reală de oameni distinşi, se înnobilează, ca în cazul “Take Ionescu”, atât este de adevărat că între nume şi om se face o aderenţă. Dar în Caragiale, numele acestea se mai mahalagizează încă din cauza marelui talent al scriitorului de a concentra în ele chintesenţă de mahalagism. Pe Lache, Mache şi Tache el i-a făcut mai Lache şi mai Mache. Şi de la *O noapte furtunoasă* încoace, numele Veta e compromis cu totul. Caragiale, ca toţi marii creatori, a imprimat realităţii concepţia sa. A imprimat-o şi cu privire la nume.

Personajele serioase au, *fireşte*, nume mai serioase. Ştefan Tipătescu (cu o uşoară nuanţă totuşi de comic, căci e plasat într-o comedie), Zoe. “Zoe”! Ce bine e ales acest nume românesc pentru o damă mare în politica din provincie! (în *comte-rendu*-urile de pe vremuri: M-me Zoe X.). Tot serioase (dar alese bine pentru comedia respectivă) sunt şi numele Jupân Dumitrache, Chiriac şi Spiridon, adică negustorul, calfa şi ucenicul, oameni amestecaţi într-o afacere serioasă de negoţ (vezi această ultimă idee dezvoltată, din alt punct de vedere, în volumul *Scriitori români şi străini: Pe marginea “Nopţii furtunoase*”).

Din alt punct de vedere, şi anume istoric, problema este şi mai interesantă, numele şi mai expresive.

Sufixul numelui Farfuride ne dă a înţelege că eroul e

de origine grecească, şi tot aşa Agamiţă Dandanache, prin numele lui grecesc şi prin prenume. Şi poate nu e lipsit de aceeaşi semnificaţie şi numele Trahanache. Şi cum totul în *O scrisoare pierdută* e semnificativ şi simbolic, numele acestea şi proporţia aceasta de greci din *O scrisoare pierdută* ar ilustra, temperând-o, teoria lui Eminescu privitoare la extracţia grecească a partidului vechi liberal. Când Eminescu spune că liberalii sunt urmaşii fanarioţilor, nu are dreptate. Dar că o bună parte din substratul liberalismului vechi, adică din burghezie, a fost de această origine, e adevărat. Şi probabil că proporţia din *O scrisoare pierdută* se apropie de realitate.

Agamiţă Dandanache e un liberal de la centru. Familia lui “de la patuzopt” e o familie liberală, o mică dinastie. Pe Farfuride, Caragiale l-a făcut grec numai prin sufix. Pe Dandanache îl face grec prin nume şi prin prenume. Şi vom vedea că încă şi prin altceva. E mai puţin romanizat decât Farfuride.

În piesele sale, Alecsandri punea pe greci să vorbească greco-româneşte. Repugnându-i acest procedeu, Caragiale a găsit un altul. Acela de a sugera numai (ca şi în privinţa numelor. Dealtfel, Dandanachii, care sunt “de la patuzopt”, trebuiau să se fi romanizat mult). Şi Caragiale îl face pe eroul său să vorbească peltic şi sâsâit: “neicusorule”, “puicusorule”, “patuzopt”. “Agamiţă“, “Dandanache”, “neicusorule”, “patuzopt”, atâtea mijloace pentru a sugera grecismul lui Dandanache — la care se adaugă şi cunoştinţa noastră despre fenomenul istoric, exagerat de Eminescu.

Tot de origine grecească sau dintr-un mediu grecesc, ori dintr-un mediu influenţat de grecism, trebuie să fie, în intenţia sau în intuiţia lui Caragiale, şi conu Leonida,

dacă are acest nume. Concepţia "eminesciană" se tot ilustrează.

În *Momente* există trei schiţe în care nişte femei îşi vând farmecele pentru parale, cu consimţământul mai mult sau mai puţin conştient al bărbaţilor lor. Pe aceşti bărbaţi îi cheamă Panaiotopolu, nenea Mandache şi Verigopolu. Cel puţin doi sunt greci. Pentru ce acest grecism al *souteneurilor*?

Caragiale nu era şovinist şi antigrec. Care e cauza că atunci când a imaginat astfel de tipuri i-au venit în minte nume greceşti? Nu ştiu. Poate că a fost o impresie datorită unei realităţi: poate că a avut ocazia să observe acest fel de familie-în-trei la oameni, din întâmplare, cu nume greceşti. Sau poate că de seminţia aceasta era legată mai mult în conştiinţa sa turpitudinea fanariotă sau chiar meseria de proxenet — exercitată, în adevăr, mai ales de greci în Muntenia şi de evrei în Moldova, adică de cele două burghezii mai vechi ale noastre, căci şi *afacerea* aceasta cădea tot în lotul burgheziei. Dar, în sfârşit, fapt este că numele acestor tipuri sunt greceşti.

În *O scrisoare pierdută*, pe cei doi institutori, agenţii lui Caţavencu, îi cheamă Ionescu şi Popescu (primul Ionescu şi primul Popescu ai lui Caragiale). Aceasta înseamnă că ei sunt de extracţie populară, feciorul popei şi feciorul lui Ion. Fac parte dintre cei care se ridică din poporul de jos. (Până atunci "poporul" era burghezia.) E un episod al "ridicării noroadelor", care începe mai pronunţat atunci.

Acest nume, împreună cu Diaconescu, Protopopescu, Iconomescu (feciori de diaconi şi preoţi de diferite grade; mulţimea lor *constată* faptul real că, la începutul "ridicării noroadelor", mai ales preoţii, mai înstăriţi şi deja diferenţiaţi de norod, puteau furniza fii cu oarecare învăţătură

de carte, ca să ocupe funcţiile create de formele noi — deocamdată funcţiile mici), aşadar, aceste nume vor mişuna, *mai târziu*, în *Momente*. Aproape nici nu-i va chema altfel, decât atunci când autorul îi va numi cu numele de botez, şi atunci se vor numi Lache, Mache, Tache, Mitică etc.

Dar cum aceste nume, pe lângă evocarea extracţiei populare, sunt, prin frecvenţa lor, aproape nume comune, Caragiale a mai intenţionat să evoce şi lipsa de individualitate a acestor personaje, caracterul lor de gloată, o ceară amorfă, pe care formele noi şi urmările lor au lăsat aceeaşi pecete — urâtă, după sentimentul lui Caragiale.

E natural ca pentru el toate aceste nume să aibă ceva comic. Comicul lor vine din cauză că ele îi evocă mahalaua. Dar sunt comice şi prin frecvenţa lor, prin faptul că au ajuns ca nişte nume comune. Frecvenţa, uniformitatea aceasta e "du mécanique plaqué sur du vivant".

Şi-n adevăr, acei pe care el îi numeşte Popeşti şi Machi în *Momente* n-au individualitate. Marele creator de oameni Caragiale n-a creat în Machi şi Popeşti individualităţi, pentru că, după el, n-au individualitate nici în viaţa reală. Formele noi i-au redus la unitate, i-au făcut la fel ridicoli. Comicul fiecăruia e comicul întregii categorii. Unul suferă de "situaţia" ţării, altul suferă de "lacuna" din codul penal — aceasta e singura deosebire.

Marele creator Caragiale a reuşit să facă acest *tour de force* de creaţie, se poate zice negativă: să nu dea nimic individual acestor tipuri, ci numai pecetea categoriei lor.

În comedii, unde avea de creat caractere, n-a procedat aşa. Acolo personajele, oricât de neînsemnate, au nume foarte individuale. Nu le cheamă Mache şi Popescu, afară de institutorii din *O scrisoare pierdută*, cu care începe

Caragiale să zugrăvească anonimatul acestei categorii — această “societate anonimă“. Iar Ionescu şi Popescu din *O scrisoare pierdută* — ca toţi cei din *Momente* de mai târziu — nu-s individualizaţi. Şi sunt singurele personaje neindividualizate din toate comediile lui Caragiale. Aceasta se potriveşte cu rolul acordat lor în comedie. Conform concepţiei lui Caragiale, acel rol impunea, chiar, aceste nume.

Dealtfel, pe vremea când a scris comediile ori în timpul când şi-a plasat acţiunea pieselor, abia începuse “ridicarea noroadelor”. Abia începuse ascensiunea lui Mache şi Popescu. Chiar dacă n-ar fi fost motivul principal — nevoia impusă de genul literar de a crea individualităţi —, realismul, supunerea la obiect trebuia să impună lui Caragiale zgârcenie de Popeşti.

Ce rol are la Caragiale numele în conceperea personajului, se poate vedea mai bine decât oriunde într-o schiţă din *Momente*, unde a luat ca erou un Mache, dar l-a pus într-o situaţie serioasă şi tragică. E *Inspecţiune*, în care e vorba de sinuciderea unui casier.

Schiţa are ca personaje exact personajele din celelalte *Momente*.

Dar aici pe erou îl cheamă Anghelache, tot nume de om din clase inferioare, dar rar şi mai serios şi nemaiutilizat de Caragiale aiurea. Iar celelalte personaje din *Inspecţiune* (adică Lachii, Machii, Ioneştii şi Popeştii din alte schiţe) aici n-au nume. Caragiale le-a ascuns numele, căci, dacă-i numea, trebuia să-i cheme ca în toate schiţele, cu atât mai mult, cu cât e vorba de o petrecere la o berărie între exact aceiaşi “amici” din restul *Momentelor*.

Dar aceşti funcţionari *acum* nu mai vorbesc fleacuri. Ei sunt îngrijoraţi de soarta lui Anghelache, pe care o

presupun teribilă. Iată de ce Caragiale n-a putut să le spună pe nume. Numele acestea comicizate atât de mult de el ar fi dăunat atmosferei grave a bucăţii. Dar nici n-a putut să le dea alte nume, adică altfel de nume, căci şi-ar fi falsificat realitatea. (Când însă, în peregrinaţiile lor nocturne, ca să dea de urma lui Anghelache, întâlnesc pe un amic al lor care nu luase parte la afacerea asta gravă, acesta are nume şi-l cheamă, fireşte: Mitică.)

Şi iarăşi, în deosebire de toate *Momentele*, aceşti Lachi şi Machi acum nu vorbesc cu caragialisme[1].

Dl P. Zarifopol a imaginat cândva pe Pulchérie Chiriac, fiica personajului din *O noapte furtunoasă*. Se zicea acum douăzeci de ani că însuşi Caragiale se gândea, sau chiar lucra la "urmarea" comediilor sale — evoluţia tipurilor şi a urmaşilor lor. Dar, pe cât ştim, n-a rămas nimic de la Caragiale în direcţia aceasta.

Totuşi, o Pulchérie Chiriac, ba chiar mai multe, găsim în *Momentele* de mai târziu. De pildă, Esméralde Piscupesco (= Episcopesco; bărbatul ei, burghez mare, e pe o treaptă mai înaltă a ierarhiei, nu e numai Popescu) şi alte doamne Popesco, *acum* devine "societate bună", trăind în palate somptuoase, cu "*five o'clock tea*" etc. Aşadar, dacă n-a arătat evoluţia tipurilor şi familiilor din comedii — dacă n-a creat pe Pulchérie Chiriac —, Caragiale, totuşi, a urmărit evoluţia categoriei sociale din comedii. Este drept că Pulchérie Chiriac e mai evoluată decât Esméralde Piscupesco. Pulchérie e dintr-o generaţie mai nouă decât Esméralde. Poate e fiica ei.

În Caragiale se vede gradaţia. De la Miţa Baston la

[1] Mai propriu: nu mai discută lucrul public ("formele noi") ori ceva în legătură cu el. Nici Chiriac nu vorbeşte stropşit în scenele de dragoste.

*Mari* Popescu şi de la Mari Popescu la Esméralde Piscupesco. De-atunci încoace, a trecut vreme — şi Esméralde a născut pe Pulchérie. E istoria întreagă a "ridicării noroadelor", a evoluţiei burgheziei noastre simbolizată şi prin nume, tot mai moderne şi mai occidentale.

Această problemă a numelui Caragiale n-o uită niciodată, atât de mult numele face parte din procesul său de creaţie. Într-o schiţă, pe două mahalagioaice vechi le cheamă Ghioala şi Anica. Pe fiicele lor: Matilda şi Lucreţia. În altă schiţă, în care institutoarea dintr-un târguşor e Aglae Popesco (aici occidentalizarea a lucrat teribil la prenume) şi secretarul primăriei, Athanasiu Eleutherescu (Tanase Lifterie a fost înnobilat prin etimologism), pe consilierul comunal, aşadar simplu cetăţean, mahalagiu de modă veche, îl cheamă, *încă*, Niţă Necşulescu (modernizat şi el din Neacşu).

În toate aceste schiţe e vorba de Muntenia.

În schiţele cu subiect din Moldova (plasarea subiectului în Moldova se cunoaşte după limba personajelor), lucrul se schimbă cu totul. Aici personajele se numesc: Gudurău, Perjoiu, Grigoraşcu, Buzdrugovici, Bostandaki etc. — iar numele de botez sunt: Costăchel, Iordăchel, Athenais, Edmond, Raoul etc. Prenumele acestea sunt foarte individuale şi chiar cu o nuanţă de "originalitate", adică de bizarerie. Prin această originalitate, ele amintesc numele din Gogol. Şi-n adevăr, chiar şi personajele seamănă cu cele din Gogol, în sensul că au rămas mai în afară de curentul cel mare al vieţii şi au curiozităţi legate de o astfel de stare.

Formele noi, burghezirea, ridicarea noroadelor etc., sunt fenomene *mai ales* munteneşti. Şi de aceea Caragiale a urmărit fenomenul mai ales în Muntenia. Moldova a rămas

în urmă. A rămas mai veche. Aceasta l-a frapat pe Caragiale şi aceasta o redă prin numele personajelor. Aceste personaje sunt în parte boieri. Şi-n adevăr, în Moldova influenţa franceză s-a exercitat mai ales asupra boierilor (căci burghezia a fost puţină). Caragiale-le Moldovei, Alecsandri, a satirizat efectele influenţei franceze asupra boierilor şi mai ales a boierinaşilor. Această influenţă franceză a dat ca rezultat mai întâi pe Coana Chiriţa, pe Gahiţa Rosmarinovici, pe Iorgu de la Sadagura — pictaţi de Alecsandri — şi apoi pe urmaşii lor, Edgar Bostandaki, Athenais Grigoraşcu, pictaţi de Caragiale. Aceşti boieri se numeau Bostandaki şi Grigoraşcu — şi nu Ionescu şi Popescu, căci nu erau fiii anonimi ai anonimului Ion ori ai unui popă. Dar influenţa franceză i-a schimbat din Iorgu Grigoraşcu în Raoul Gregoraşcu. Pe de altă parte, în numele Bostandaki (şi poate şi Buzdrugovici) se vede originea străină a unei părţi din boierimea moldovenească, origine care nu e totdeauna grecească.

În Edgar Bostandaki e simbolizată decăderea, decavarea boierimii moldoveneşti. Bostandaki au mişunat prin Iaşi până ieri şi au mai rămas încă resturi şi azi. Regele Carol pensiona în secret pe unii Bostandaki.

Iar şarjarea acestor nume moldoveneşti este dreptul autorului comic, cum am văzut. Această şarjare este făcută cu mult simţ al realităţilor. Aceste nume ne evocă perfect caracterul de special, de învechit, de “original”, de “survivance”, de tot ceea ce a redat şi Gogol în opera sa. Numai numele Gregoraşcu are altă fizionomie: un Gregoraşco e general şi şef de partid. E mai amestecat în viaţa modernă.

Aşadar, toată deosebirea istorică din veacul trecut din Moldova şi Muntenia e redată în numele inventate de Caragiale.

Această semnificativă acordare de nume nu se dezminte decât rar. Vreau să spun că foarte rar Caragiale dă nume care să nu indice natura personajului dintr-un punct de vedere oarecare. Aşa ar fi numele Pampon şi Mazu (Didina, din *D-ale carnavalului*), care probabil sunt alese pentru trebuinţele intrigii, căci din cauză că nişte personaje din piesă rostesc vorbele “mazu” (un termen de joc de cărţi) şi “pampon”, intriga, cum se ştie, se încurcă de tot. Dar la urma urmei, şi aceste nume plasează pe purtătorii lor în mediul lor special.

Să mai adăugăm că o dată Caragiale a pus un nume cu intenţii polemice: revizorul Lazar Ionescu-Lion — la adresa lui G. Ionescu-Gion, pe care l-a persiflat şi altfel. Dar cum acest procedeu al lui Gion de a-şi crea pseudonimul l-au imitat şi alţi Ioneşti — pe lângă intenţia polemică, Caragiale a putut să aibă în vedere şi satirizarea unei apucături mai generale.

În opera lui Caragiale, problema numelor proprii e mai importantă decât în opera altor scriitori, pentru că opera lui e comică şi, într-o astfel de operă, numele e o *însuşire* mai esenţială a personajului decât în alte genuri literare.

Dar problema aceasta la Caragiale a fost mult mai complicată. Numele nu aveau să caracterizeze tipurile numai din punctul de vedere al caracterului. Ele trebuiau să caracterizeze şi clasa socială, veche sau nouă, a personajelor, originea lor etnică, provenienţa lor muntenească ori moldovenească şi rolul lor social, pentru că opera lui are ca obiect moravurile dintr-o vreme de tranziţie, adică de amestec de vechi şi nou, indigen şi străin etc.

Numele din opera lui Caragiale *analizează* toate aceste stări şi toate aceste deosebiri. Luminează, în felul lor, istoria şi sociologia României din a doua jumătate a veacului trecut. Şi sunt formule rezumative.

Dar categoria simbolizată de Caragiale prin Ioneşti şi Popeşti avea în ea ceva care, contribuind împrejurările istorice, a făcut-o să se cultive, să creeze o burghezie naţională, să pună puţin fond în formele noi şi să înnobileze numele Ioneştilor şi Popeştilor, punându-le alăturea cu ale Ghicilor şi Cantacuzinilor şi chiar înlocuindu-le. Take Ionescu, nu numai prin rolul său, dar şi prin numele său schimbat în renume, este simbolul acestei categorii, al rolului ei, ascensiunii ei — cu toate luminile şi umbrele. Când vechiul partid conservator a fost silit de istoria ţării să-l adopte, era un semn că trecutul însuşi trebuia să facă concesii ca să-şi prelungească viaţa, ca să nu moară şi în "fond", cum murise în "forme".

Din tot ce precede, ar rezulta că opera lui Caragiale este de domeniul istoric, cel puţin în privinţa problemei tratată în acest articol cu ajutorul numelor. Dar adevărul este altul. Este drept că, din acest punct de vedere, opera comică a lui Caragiale se învechise puţin înainte de război. Aceasta, şi atâta, rezultă şi din cele spuse în acest articol. Dar de la război încoace, s-a produs un alt val, mai mare şi mai tumultuos, al "ridicării noroadelor", însoţit, fireşte, de o altă "cădere a neamurilor" (unele din aceste "neamuri", acum căzute, erau ele însele ridicate din "noroade"). Aşadar, de la război încoace, Caragiale a devenit din nou de actualitate.

Şi va trebui să treacă iarăşi multă vreme pentru ca "noroadele" ridicate acuma să devină "neamuri" şi să se cureţe de "caragialism".

"Noroadele" care se ridică acuma sunt aproape întregul popor. E opera războiului şi a urmărilor lui sociale şi politice. Vechea cultură rurală, aceea care a produs pe Creangă şi care era o cultură adevărată, atacată de formele

noi încă înainte de război, e pe cale de a dispărea. Dar de la acea cultură veche şi până la cultura adevărată europeană, este spaţiul tuturor “caragialismelor”. Saltul ţării întregi, peste spaţiul acesta, la cultura europeană (varianta românească), indiferent de ce grad, dar europeană, este evoluţia viitoare a societăţii româneşti, dacă evoluţia va fi normală.

Atunci toate “noroadele” după ce-şi vor fi făcut stagiul în fatalul “caragialism” al fazelor de tranziţie, vor deveni “neamuri”.

Până atunci, Caragiale nu va fi niciodată inactual, sau cu totul inactual.

CUPRINS

## Pe marginea “Nopţii furtunoase”

*O noapte furtunoasă* a fost jucată în 1879, ca şi *Conu Leonida faţă cu reacţiunea*. Caragiale avea atunci douăzeci şi şapte de ani, sau poate numai douăzeci şi şase. Ţinând seamă de faptul că el lucra încet, chinuit de setea de a face tot mai bine, ţinând seamă că trebuia să lucreze şi mai încet la începutul carierei, în momentul hotărâtor al debutului, credem că nu greşim dacă admitem că el a conceput şi poate chiar a început să execute această comedie înainte de douăzeci şi cinci de ani.

Aşadar, genul dramatic, în sfârşit, matur şi critica socială modernă în forme de artă au răsărit în mintea unui om care abia avusese timpul să deschidă bine ochii asupra lumii şi care nu învăţase la şcoală mai multă carte decât un copist. Dar acest om avea o inteligenţă spăimântătoare (căci acesta este cuvântul). Cei care l-au cunoscut personal îşi dau şi mai bine seamă de puterea acestei

inteligenţe. Noi credem că el era dintre acei oameni pe care condeiul îi paralizează şi că ceea ce a scris e, pe de o parte, foarte puţin din ceea ce avea complet imaginat şi, pe de alta, inferior imaginii din minte.

*O noapte furtunoasă* e inferioară *Scrisorii pierdute*, de mai târziu, ceea ce e natural, dar, ceea ce nu mai e deloc natural, ea e cu totul superioară piesei *D-ale carnavalului*, ultima comedie a lui Caragiale. E, *D-ale carnavalului*, concepută după *O noapte furtunoasă*? Ori îi este anterioară ca concepţie şi, poate, ca plan de execuţie? Întrebarea e legitimă, deoarece Caragiale a fost în continuu progres până la vârsta de peste cincizeci de ani. Se va obiecta că tocmai progresul în conştiinţa artistică şi în autocritică trebuia să-l împiedice să mai realizeze o concepţie slabă, ori să mai scoată din cartoane începuturile de realizare a acelei concepţii. Dar tăria de a renunţa la atâta observaţie, la atâtea tipuri, la atâtea glume câte sunt, totuşi, în *D-ale carnavalului*, putea lipsi chiar unui Caragiale, mai ales că exploatarea ridiculelor unei astfel de umanităţi începuse să-i aducă glorie.

Comparată cu *Conu Leonida*, din acelaşi an, *O noapte furtunoasă* e superioară ca semnificaţie şi bogăţie de viaţă, dar inferioară ca obiectivitate. Din acest din urmă punct de vedere, *Conu Leonida* stă pe primul plan al operei comice a lui Caragiale.

*O noapte furtunoasă* formează, împreună cu celelalte trei comedii, o perioadă bine distinsă în cariera literară a lui Caragiale. Ele sunt opera lui de debut (încercările lui anterioare în versuri nu pot fi puse la socoteală). În cei şase ani cât ţine această perioadă, el rămâne consacrat

exclusiv genului dramatic. În aceste comedii, afară de *D-ale carnavalului*, unde abia apare şi politica, scriitorul nostru critică acelaşi lucru, politica liberală (mai târziu, în *Momente*, va critica produsele liberalismului). În toate, mai mult în *O noapte furtunoasă* şi mai puţin în *Conu Leonida*, el împrumută unor personaje idei şi expresii care nu pot fi ale lor (oricât am acorda autorului dreptul legitim al satiricului de a exagera) şi care falsifică realitatea zugrăvită şi, indiferent de această realitate, distrug consecvenţa tipului cu sine însuşi (în *Momente* rar şi abia se mai poate observa această greşeală).

Aceste falsificări — de care sufăr unele tipuri — se datoresc în cea mai mare parte înverşunării politice a lui Caragiale. Aşa, pe Miţa Baston din *D-ale carnavalului* el o pune, fără voia şi fără ştirea ei, să se laude cu republica de la Ploieşti. Pe Rică Venturiano, ziaristul liberal din *O noapte furtunoasă*, îl pune să spună vorbe care nu corespund nici cu realitatea istorică (e prea incult şi incorect chiar pentru un student în drept de atunci), nici cu posibilităţile sufleteşti umane (ia atitudini teatrale şi face tirade împrumutate din demagogia timpului, când moare de frică să nu-l ucidă Jupân Dumitrache şi nu ştie pe unde să scape).

*O noapte furtunoasă* este singura operă în care marele critic al introducerii formelor noi a zugrăvit substratul liberalismului, clasa care a dat un corp mişcării liberale de la mijlocul veacului trecut. Jupân Dumitrache nu este — ca celelalte tipuri din comediile lui Caragiale şi din *Momente* — un parazit, sau măcar un beneficient al formelor noi, ori cel puţin o apariţie de după şi din cauza acelor forme. El este un mic-burghez, care trăieşte din negoţul lui, nu din şi prin formele noi. El este, cu tot “constituţi-

onalismul” lui, negustorul de altădată. Probabil că a moştenit cherestegia de la tatăl său ori de la stăpânul său care, la un moment, l-a asociat la afacere, cum are şi el de gând să facă cu Chiriac. Jupân Dumitrache este clasa care s-a ridicat la cuvântul lui Bălcescu şi C. A. Rosetti şi a ars Regulamentul Organic. El are orgoliul clasei lui şi ştie să-i ţie prestigiul.

Când vorbeşte de popor, el nu e farsor şi demagog, ca Nae Caţavencu şi ceilalţi. El e sincer. Poporul este el. Pe vremea aceea nu era alt popor. De ţărani nu putea fi vorba. Liberalismul prin popor înţelegea mica burghezie, şi aceasta în chipul cel mai natural şi cu toată sinceritatea. “Poporul” de la 1848 n-a fost altceva. Iată pentru ce când Jupân Dumitrache zice că “dicorăţiile sunt tot din sudoarea poporului” nu e o şarjă a lui Caragiale şi nici, afară de formă, o pură idioţie a lui Jupân Dumitrache. Jupân Dumitrache aşa trebuia să gândească şi să vorbească. El ştie că statul liberal de atunci, cu decoraţii cu tot, e creat şi susţinut de clasa lui, adică de “popor”.

Pe Jupân Dumitrache îl cheamă Titircă-inimă-rea. O fi fost rău, dacă aşa-i zicea lumea. Dar în piesă nu se prea justifică această poreclă. E drept, îl bate pe Spiridon; dar, afară de execuţia din noaptea când Jupân Dumitrache crede că a surprins în flagrant delict pe Veta şi e gata să facă fapte care să-l bage la “cremenal”, noi nu cunoaştem decât răstiturile lui, când vine de la “Iunion” turbat de gelozie din cauza “bagabontului” şi când Veta sau Chiriac reuşesc să-l “scape” pe Spiridon, ceea ce reduce simţitor din răutatea lui Jupân Dumitrache. Afară de asta, maltratarea ucenicului era în ordinea lucrurilor în clasa aceea şi pe vremea aceea — şi poate şi azi.

Desigur, Jupân Dumitrache nu e un model de blândeţe. E primitiv, e aprig, e cam arţăgos. Are, în sfârşit, fizionomia obişnuită, am zice clasică, a micului burghez din mahala.

Dar el are şi calităţi. Şi mai cu seamă are sentimentul de familie. “Onoarea de familist”, care formează hazul principal al piesei, el o înţelege mai complicat. Ţircădău, care îşi insultă şi-şi bate nevasta, este un “mitocan” pentru Jupân Dumitrache fiindcă Ţircădău nu ţine la “onoarea de familist”. Căci în “onoarea de familist” nu intră, pentru Jupân Dumitrache, numai credinţa femeii, ci şi purtarea bună a bărbatului faţă de dânsa. Mai departe. El nu-şi dă pe faţă gelozia de la “Iunion”, ca să nu “ruşineze pe cucoane”, pe Veta şi pe Ziţa. El are atenţii pentru nevasta sa. Când ea răstoarnă candela şi se sperie de acest “semn rău”, el o îmbărbătează, spunându-i că dacă arde cherestegia, lasă, face el alta. Cu Ziţa, cumnata lui, se poartă ca “un frate mai mare”. Dacă vede că bărbatul ei o bate, el o “dezvorţează“. Când ea îl roagă să meargă la “Iunion”, cu toată oroarea lui de acest local, cedează la vorbele Ziţei: “să n-ai parte de mine şi de Veta”. Când “amorul” dintre Rică şi Ziţa se dă pe faţă, Jupân Dumitrache are menajamente delicate pentru “ruşinea” Ziţei. Vrednicia lui Chiriac ca slujbaş în cherestegie o apreciază cu recunoştinţă şi se pregăteşte s-o răsplătească, făcând din Chiriac tovarăş la afaceri.

Dar pentru caracterizarea lui Jupân Dumitrache, vom insista asupra purtării lui după ce descopere pe “bagabont” în odaia femeii sale la miezul nopţii şi când el nu mai are nici o îndoială că ea îl înşală.

Ce trebuia să facă un Titircă-inimă-rea? Desigur, să-şi stâlcească mai întâi femeia. Jupân Dumitrache însă o in-

vită insistent să “treacă în altă odaie”, ca să nu fie nevoit să-i “isplice” cauza furoarei şi actelor lui şi astfel s-o “ruşineze”.

Dar se va zice: Caragiale a imaginat această scenă pentru a ridiculiza încă o dată pe Jupân Dumitrache, pentru a-l face să spună că Veta e “ruşinoasă“, chiar când a prins-o în flagrant delict (cum crede el). Se poate, dar atunci ce greşeală profundă — să împrumuţi unei brute un gest atât de delicat, numai de dragul unei glume! Fără a discuta mai mult pentru ce a scris Caragiale această scenă, noi nu putem face abstracţie de ea. Nu putem să trecem peste faptul din scena aceasta, din consideraţia, de pildă, că faptul nu se împacă cu porecla Titircă-inimă-rea. Între poreclă, dată nu ştim de cine şi nu ştim cum justificată, şi faptul din piesă, nu putem opta decât pentru faptul din piesă, cu atât mai mult, cu cât toată purtarea lui Jupân Dumitrache cu Veta — şi cu Ziţa — şi opinia lui despre “mitocănismul” celor care-şi insultă şi-şi bat femeile ne silesc să acceptăm faptul.

Pe acest om, care nu e lipsit de oarecare virtuţi, fie şi banale, Caragiale îl pune într-o situaţie — după el — din cele mai ridicole.

Mai întâi, e un cocu, şi încă un cocu care are încredere oarbă în amantul femeii sale. Evident, dacă vrei să scoţi efecte comice din situaţia aceasta, ai o mină nesfârşită, şi Caragiale le-a scos. Situaţia aceasta i s-a părut lui cu deosebire comică, pentru că a utilizat-o de două ori, aici şi în *O scrisoare pierdută.*

Dar Jupân Dumitrache nu e numai un cocu care s-a întâmplat să aibă o puternică afecţiune pentru autorul nenorocirii sale. Caragiale dă lui Jupân Dumitrache ultima lovitură: Jupân Dumitrache însărcinează pe Chiriac

cu paza “onoarei lui de familist”. E comic Jupân Dumitrache, dar e şi odios, pentru că amestecă pe Chiriac, şi încă în acest chip, în gelozia sa.

Şi aceasta nu se mai împacă nici cu stima pe care o poartă Jupân Dumitrache femeii sale. Un lucru e curios (şi chiar suspect) în afacerea asta. Jupân Dumitrache tremură pentru “onoarea lui de familist”, roagă cu insistenţă pe Chiriac să i-o păzească şi totuşi nu-i vine în gând un moment procedeul universal şi clasic, lucrul cel mai simplu din lume, adică să caute să-şi surprindă femeia în nopţile când face inspecţia gării civice şi când Veta e sigură de absenţa lui îndelungată. Misiunea lui Chiriac de a “păzi onoarea” nu e cumva o invenţie a lui Caragiale în dezacord cu realitatea psihologică umană şi chiar cu psihologia lui Jupân Dumitrache?

Dar această misiune a lui Chiriac este un fapt din piesă, peste care nu putem trece. Şi ori trebuie să reproşăm lui Caragiale o neverosimilitate, ori trebuie să mai reducem din omenia lui Jupân Dumitrache. Dar dacă *e adevărat* că Jupân Dumitrache a însărcinat pe Chiriac să-i păzească “onoarea”, atunci trebuie să constatăm la Jupân Dumitrache o idee fixă, o manie, o fobie, pentru că, încă o dată, implicarea lui Chiriac nu rimează cu stima lui Jupân Dumitrache pentru Veta, cu atât mai mult că, repetăm, nu avea nevoie de Chiriac, căci putea el singur să se asigure, căutând s-o surprindă.

Oricum am întoarce lucrurile, e ceva fals în piesă.

În Rică Venturiano sunt, în germene, o mulţime de tipuri de care şi-a bătut joc mai târziu Caragiale. Toate urile si dispreţurile lui pentru “studintele” gălăgios, pentru ziaristul incult şi demagog, pentru poetul lipsit de talent,

pentru Lachi şi Machi din cancelariile bucureştene (Rică e şi “arhivar”) — toate sunt concentrate în Rică Venturiano. Dar o atât de mare înverşunare l-a făcut pe Caragiale să şarjeze fără măsură. Abia dacă mai trăieşte Rică, abia dacă se mai zăreşte sub grămada de invenţii puse în spinarea lui de autor.

Curăţit de această funingine abătută asupra lui, Rică apare ca un produs caraghioz al ecoului pe care l-a avut în mahala acea semicultură repede şi pocit introdusă la noi în veacul trecut. “Beţia de cuvinte”, pe care Maiorescu a constatat-o la oamenii aşa-zişi de cultură din vremea lui, ia proporţii uriaşe la mahalagiul “cult” Rică Venturiano. (Caragiale însă, cum am spus, mai pune şi de la dânsul. Dar orice cititor poate observa cu uşurinţă ce aparţine lui Rică şi ce i-a împrumutat, neverosimil, Caragiale.)

“Beţia de cuvinte” e frazeologia pretenţioasă şi dezordonată, e o invenţie verbală pricinuită de asociaţii incoerente de cuvinte, e fraza care merge fără nici un substrat de gândire, într-un fel de ameţeală care ucide orice putere de inhibiţie. Această stare se produce mai ales atunci când un temperament intelectual-fals vine în atingere cu idei şi probleme mai presus de interesul real şi de înţelegerea individului. Pe lângă Rică, tipurile cele mai caracteristice din comediile lui Caragiale, în această privinţă, sunt Farfuride şi Caţavencu. Un Conu Leonida e mai degrabă un palavragiu. Palavra e altceva decât beţia de cuvinte. E plăcerea unui om mediocru şi lipsit de seriozitate de a spune tot ce-i trece prin cap.

*Pendantul* feminin al lui Rică, dar numai în anumite privinţe şi în anumită măsură, este Ziţa. Dacă Rică e intelectualul, civilizatul, franţuzitul din piesă, Ziţa e şi

ea ceva din toate acestea. Ea a învăţat la pension, a auzit acolo câteva cuvinte franţuzeşti, vorbeşte, şi ea, împestriţat cu cuvinte noi, pe care le schimonoseşte mai rău decât Rică (pentru că ea nu e "studinte" şi publicistă), are lectură: "*Dramele Parisului* câte au ieşit, toate le-am citit de trei ori", zice ea "ambetată".

Tipul Ziţei este redat admirabil, mai ales în dialogul ei cu Veta, când aceasta refuză să se mai ducă la "Iunion". Ziţa e tânăra noastră mahalagioaică de totdeauna, dar cu o nuanţă specifică vremii de-atunci, adică mai romanţioasă, mai "modistă", mai naivă, mai cinstită, mai *proastă* decât în zilele noastre lucide şi realiste. Ziţa visează amoruri celeste, şi nici vorbă de vreo apucătură venală sau cel puţin calculată.

Ideile şi limbajul, împrumutate ei de Caragiale, nu au nimic exagerat, afară de rare cuvinte ca "poliţiune", în loc de "poliţie", care nu putea fi rostit de Ziţa, căci ea nu e eleva ziarelor liberale ale vremii, ci a "pensionului", a romanţelor din *Dorul inimii* şi a *Dramelor Parisului.*

În construirea tipului Ziţei, Caragiale nu este un satiric, un polemist, nu atacă, nu combate nimic, ca în Rică, în Caţavencu şi chiar în Conu Leonida. În construirea tipului Ziţei, Caragiale este un pur observator, se supune obiectului, şi acest tip ar putea fi mutat foarte bine într-o operă de observaţie pură, lipsită de orice intenţie de critică socială.

Într-*O noapte furtunoasă* este o bună parte de pură observaţie. E amorul dintre Veta şi Chiriac. Chiriac în ipostazul lui de sergent în garda civică e un tip ridicol, pentru că e un ruaj al noii maşinării sociale. Semnul vădit al ridicolului său e limbajul. În ipostazul de amorez însă,

Chiriac e numai un om şi de aceea vorbeşte ca toată lumea. În crearea lui, Caragiale a pus şi altfel de note decât acele care caracterizează numai social. Chiriac e şi un tip sufletesc. (Dealtfel, toate personajele lui Caragiale sunt, în diferite proporţii, şi tipuri psihice şi tipuri sociale.)

Chiriac e un om antipatic, singurul personaj în adevăr antipatic din piesă. (Rică e prea comic şi prea puţin real, ca să ne fie antipatic; Nae Ipingescu e şi prea comic şi prea imbecil, cu toate aerele lui marţiale, ca să stârnească aversiunea.) Fără a mai face caz de punctul de vedere moral (Chiriac îşi arată rău recunoştinţa către Jupân Dumitrache), el e sec, uscat, chircit sufleteşte, lipsit de jovialitatea lui Jupân Dumitrache şi chiar a lui Nae Ipingescu. Şi e, mai ales, egoist şi rău: când Veta îi aminteşte că Tache Pantofarul, pe care el vrea să-l scoată cu de-a sila la "izirciţ", e bolnav de lungoare, Chiriac îi răspunde: "Ce, eu sunt bolnav?"

Desigur, un roman în care eroul e un tejghetar la o cherestegie şi sergent în garda civică, schimonoseşte cuvintele noi, "păzeşte onoarea de familist" a stăpânului său, pe care îl înşală, şi eroina o mahalagioaică, desigur, acest roman nu poate să nu fie ridicol în artă, ca şi în natură.

În chipul însă cum se joacă *O noapte furtunoasă*, cel puţin cum am văzut-o noi cu mai multe rânduri de actori, intriga dintre Chiriac şi Veta devine mai ridicolă decât în text. Şi aceasta pentru că Veta e reprezentată întotdeauna ca o femeie prea în vârstă. Şi atunci efuziunile ei sentimentale, patosul lui Chiriac, cântarea romanţelor dinainte de apariţia lui Rică sunt de-a dreptul groteşti.

Dar Veta nu e o femeie în vârstă. Ziţa îi zice "ţaţo", dar Ziţa trebuie să fie foarte tânără. Altfel nu se înamora

de ea Rică Venturiano, care are douăzeci şi cinci de ani. Că Ziţa e vădană, nu face nimic. La mahala, ca şi în popor, şi pe vremea aceea mai ales, fetele de douăzeci de ani erau "bătrâne". Vârsta măritişului era între cincisprezece şi optsprezece ani. Apoi este clar că pricina divorţului ei (Ţircădău "o trata cu insulte şi bătăi") e din acele care se produc de la început într-o căsătorie şi ori o desfac repede — ori, de regulă, niciodată. Şi dacă între Ziţa şi Veta era o deosebire de vârstă de şapte-opt ani, ea, ca mahalagioaică, trebuia să-i zică surorii sale "ţaţo". Mai departe, Jupân Dumitrache îşi teme pe Veta, şi acest lucru nu i se pare nimănui din piesă nelalocul lui, ceea ce n-ar fi cazul, dacă Veta ar fi o femeie în vârstă. Jupân Dumitrache crede, şi crede şi Chiriac, că Rică o "curtează" pe Veta. Şi amândurora lucrul li se pare natural. Chiriac iubeşte pe Veta, aşadar el nu e un *alphonse* al stăpânei sale. Dar Veta zice într-un loc lui Chiriac că aşa i se cuvine, dacă "şi-a pus mintea cu un copil". Aceasta nu răstoarnă cele spuse până aici. Că Veta e mai în vârstă decât Chiriac, nici vorbă. Dar ajunge ca o femeie să aibă câţiva ani mai mult decât bărbatul (uneori să fie de-o vârstă cu el), ca să aibă un ghimpe în inimă. Femeia e liniştită când e mai tânără decât amantul, căci aşa e în natura lucrurilor. Numai în anumite sfere sociale, şi mai ales la intelectuali, unde legăturile morale şi intelectuale au un rol mai mare în atracţia dintre sexe, raportul de vârstă nu are alâta însemnătate. În straturile de jos, mai aproape de natură, acest raport este hotărâtor. Şi dacă Chiriac are între douăzeci şi cinci şi treizeci de ani, şi Veta între treizeci şi treizeci şi cinci de ani, el e un copil pentru ea, cu atât mai mult cu cât, în popor, după treizeci de ani, şi chiar la treizeci de ani, o femeie începe a se socoti bătrână. Şi femeia ţine să

apuce ea întâi a vorbi, de acest lucru, pentru ca *el* să vadă că ea e lipsită de ridicolul de a nu-şi da seamă de această situaţie anormală.

Când Veta e reprezentată ca o femeie între patruzeci şi cinci de ani (am văzut-o şi de cincizeci-şasezeci de ani), nu numai ea, dar întreaga intrigă produce un efect grotesc, care nu se justifică prin piesă. Ba toată afacerea are ceva odios şi respingător.

În piesă însă, Veta fiind o femeie încă tânără, furoarea amoroasă a lui Chiriac, sentimentalismul ei, romanţele pe care le cântă ea sunt la locul lor. Dacă publicul ar vedea pe scenă o femeie în stare să simtă şi să inspire pasiune, ar râde altfel când ea cântă vechea romanţă cu "orele de-ntristare...", care a încântat pe mamele şi bunicile noastre.

Intriga dintre ea şi Chiriac e un amor de mahala, care aşa cum e zugrăvit de autor ar putea sta foarte bine în cea mai serioasă nuvelă cu subiect din suburbia bucureşteană. Să se observe că Veta nu numai că nu e ridicolă, dar nu e nici comică măcar, ca Ziţa. (Şi să se observe că în întreaga sa operă Caragiale zugrăveşte pe femei fără intenţii satirice, fără şarjă. Femeile sale sunt tipuri serioase, ca Zoe, Didina, chiar coana Efimiţa şi afară de republicanismul ei şi câteva uşoare note, chiar Miţa Baston. Comică nu e decât Ziţa, "franţuzita", pendantul feminin al lui Venturiano. Caragiale n-a ridiculizat decât pe bărbaţi, şi anume, de obicei pe cei care se ocupă cu lucrul public ori vin în atingere cu el — Farfuride, Caţavencu etc. şi atâtea tipuri din *Momente*. Iar printre aceştia, cei care poartă o răspundere, "stâlpii societăţii", sunt odioşi, pe când cei mici, instrumentele, ca Ghiţă Pristanda, sunt comici.)

Seriozitatea relativă a acestei intrigi reiese şi din faptul

că Chiriac, *aci*, vorbeşte ca toată lumea. Şi tot aşa şi Veta. Şi cum ea nu face nici politică, nici n-a fost în pension şi cum ea nu are alt rol decât în intriga de amor şi alt ipostaz decât de “amoreză“, ea vorbeşte în toată piesa normal şi e serioasă de la început până la sfârşit. Câteva cuvinte schimonosite nu înseamnă nimic. Nu indică vreo pretenţie din partea ei. Aşa le-a auzit de la cei din jurul ei.

În construirea ei, Caragiale a pus multă observaţie psihologică, şi dialogul ei amărât cu Chiriac, înainte de împăcarea lor — cu toată vulgaritatea inerentă umanităţii inferioare din piesă —, redă eternul manej feminin din asemenea situaţii, care contrastează cu lipsa de stăpânire a masculului, incapabil să-şi ţină cărţile ca să nu le vadă partenerul.

Veta, deşi vinovată (dacă Jupân Dumitrache ar fi, în adevăr, un odios Titircă-inimă-rea, ea ar fi mai puţin vinovată), e simpatică prin seriozitatea ei în mijlocul tipurilor “caragialiene” care o înconjoară, e simpatică prin bunătatea ei cu Spiridon şi cu Rică, pe care, cu toată preocuparea pentru propria-i primejdie, are grijă să-l scape, şi milă că nu va putea scăpa —, e simpatică chiar şi prin romanţele ei...

Pentru ce această lungă pledoarie în favoarea omeniei lui Jupân Dumitrache şi a tinereţii Vetei?

Pentru că omenia lui Jupân Dumitrache (însuşire mai probabilă decât neomenia, la un om dintr-o clasă pozitivă, cum ar zice Eminescu, serioasă şi muncitoare), ofuscată de tendinţa spre glumă a autorului, trebuia relevată. Trebuia relevat că I. Caragiale, ca oricare mare scriitor, nu a putut să nu se supună obiectului, chiar fără voia sa şi chiar împotriva voinţei sale. A râs de Jupân Dumitrache, ne-a spus că e inimă-rea, dar nu a putut să-l arate necin-

stit, imoral şi secătură, cum sunt mai toate tipurile sale, nici să-i nege virtuţile familiale, de obicei legate de viaţa micii burghezii. După cum, pentru a recolta tipuri comice, Caragiale nu s-a adresat niciodată la ţărănime, clasa muncitoare nedreptăţită, pozitivă, ci numai la orăşeni, tot aşa, pentru galeria tipurilor sale pur odioase, el nu s-a putut adresa la negustorime, clasa care trăieşte "din sânul ei", şi nu din bugetul tipărit ori secret al ţării.

Iar restabilind vârsta Vetei, piesa, pe lângă că e, s-ar putea zice, reconstituită conform intenţiei autorului, pe lângă că devine mult mai *bună* — căci e curăţită de o mulţime de neverosimilităţi —, dar mai câştigă şi dintr-un alt punct de vedere.

*O noapte furtunoasă* este destul de întunecată, destul de "pesimistă", prin mizeriile şi ridicolele de tot felul zugrăvite de-a lungul ei, şi nu mai are nevoie de un amor senil cu un subaltern pervers.

Caragiale a fost învinuit că acumulează mizantropic infamii peste infamii. Mai e nevoie să accentuăm acest caracter al pieselor lui, falsificându-l?

Ce sentiment are Caragiale pentru personajele din această comedie? Întrebare nelalocul ei pentru unii, pentru acei care cred că artistul e o placă fotografică, indiferentă cu realitatea.

Este, ni se pare, evident că pentru Rică Venturiano, Caragiale are alt sentiment decât pentru Spiridon. Sentiment exprimat în piesă. Şarjarea lui Rică şi felul şarjării este expresia aversiunii lui Caragiale pentru personajul său.

Caragiale ura prostia. Dar acest sentiment nu devine la el acea "indignatio" care produce satira, decât atunci

când prostia e şi pretenţioasă. ("Prostul, dacă nu-i fudul, n-are haz", este o vorbă a lui.) Iar prostia devine pretenţioasă mai ales când e ajutată de cultură. Cultura însăşi dă prostiei posibilităţi de manifestare, o diversifică, o multiplică, dar încă pseudocultura, ori similicultura, ori semicultura — adică toate felurile de "culturi", care hrănesc şi dau aripi prostiei tipurilor lui Caragiale!

Să se observe că aproape toate duşmăniile lui Caragiale se reduc la profunda lui aversiune pentru prostia pretenţioasă, potenţată şi exhibată cu ajutorul unei spoieli de cultură.

Ca orice intelectual adevărat, Caragiale iubeşte simplicitatea, naturalul — natura. Intre el şi ciobanul de pe Ceahlău e o întreagă ierarhie de umanitate, năucită de idei, de cunoştinţe, de prejudecăţi, de mode, de pretenţii. El şi ciobanul sunt oameni simpli, ciobanul ca produs nealterat al naturii (prejudecăţile lui sunt tot natură), el ca ultim produs al culturii şi reflexiunii, cu ajutorul cărora şi-a păstrat ori recăpătat simplicitatea naturală. Pentru acest cioban el are o simpatie nedezminţită, căci cu el se poate înţelege. (În iubirea şi admiraţia intelectualilor adevăraţi pentru Creangă, acest sentiment e factorul de căpetenie.)

Cu cât cineva se îndepărtează de această simplicitate, cu atâta lui Caragiale îi devine mai străin şi mai odios. Cu atât mai mult, cu cât aceşti proşti ridicoli sunt şi primejdioşi, căci au un rol în societate.

Pe Ziţa, care nu e primejdioasă, căci nu are nici un rol social, el o tolerează. Cred că-i face chiar oarecare plăcere această inofensivă şi amuzantă femeiuşcă. Ş-apoi Ziţa nu e proastă; e numai "cultă". Rică însă, prost, "cult", orator, ziarist, om politic — îi este odios, mult mai odios

decât Nae Ipingescu, mai puţin “cult” şi al cărui rol în societate e mai neînsemnat.

Jupân Dumitrache, dacă ar fi numai un negustor de mahala, ar avea toată simpatia lui Caragiale. Jupân Dumitrache însă a început şi el să fie “cult”. Şi Caragiale îl *persecută* şi pe el.

Rică scrie gazeta, Nae o înţelege în felul său. Jupân Dumitrache nu o înţelege deloc. E tocmai gradaţia simpatiei acordată de Caragiale acestor trei creaţiuni ale imaginaţiei sale. Gradaţie exprimată prin gradul în care îi şarjează.

Aşa cum îl simţim din opera lui şi cum îl ştim pe Caragiale din viaţa lui particulară, putem admite (ba suntem chiar siguri) că el ar fi petrecut ceasuri plăcute în tovărăşia lui Jupân Dumitrache, la un pahar de vin, ori la o sindrofie, cu el, cu Veta şi Ziţa, pentru ceea ce mai rămăsese în ei natural şi inocent. Dar e clar că societatea lui Rică, produs social absolut falsificat şi primejdios, i-ar fi repugnat, ca şi a lui Farfuride, Caţavencu, Mache şi Lache, şi nu i-ar fi suportat decât din interesul de a-i observa, ca să-şi satisfacă mizantropia şi ca să-i eternizeze în comedii şi schiţe. (“Îi urăsc, mă!”, mi-a spus odată cu o privire aspră, după ce susţinuse un moment că-i zugrăveşte obiectiv, fără nici o pasiune.) Iar dacă Jupân Dumitrache şi Veta ar fi fost cum trebuie să fi fost ei cu treizeci de ani mai înainte, pe vremea lui Anton Pann, el ar fi fost fericit de societatea lor, mai fericit, desigur, decât de societatea lui Maiorescu şi a lui Pogor.

L-am văzut la Varatic, stând ceasuri întregi de vorbă cu o călugăriţă bătrână, despre cel mai bun chip de a construi o chilie de bârne şi despre stupărit. L-am văzut altădată entuziasmat de un birjar deştept şi făcând splen-

did teoria uşurinţei de a trăi, când ai de-a face cu oameni simpli inteligenţi.

Iubirea de simplicitate şi natural e singurul lucru care l-a făcut să-i scape accente sentimentale şi care a dat operei sale câteva tonuri de nostalgie a trecutului. Vezi în *Momente*, unde vorbeşte de casa lui Hagi Ilie din Ploieşti. Şi-mi aduc aminte de o dare de seamă a lui despre nişte amintiri ale unui maior Pruncu, în care spune că nu poate concepe o fericire mai mare decât aceea de a sta într-un vechi arhondaric, într-o noapte de iarnă, cu pastramă şi vin pe masă, în tovărăşia unui călugăr care spune lucruri de altădată.

Respectul lui pentru ţărani (absenţi din literatura lui comică, prezenţi numai în cea tragică), pe lângă simpatia pentru cei obijduiţi, are desigur ca pricină şi simplicitatea *naturală* a vieţii ţărăneşti în opoziţie cu “cultura” din oraşe.

În această primă operă a lui Caragiale stau, în front, toate însuşirile lui de mare creator şi artist.

Chiar de aici apare talentul lui, incomparabil în literatura noastră, de a construi tipul numai din însuşiri caracteristice. Se poate spune fără exagerare că tipurile lui Caragiale se definesc în fiecare vorbă a lor, căci fiecare vorbă conţine o trăsătură caracteristică. E o chintesenţiare care face ca personajele lui să fie mai vii, mai de neuitat decât corespondenţii lor din lumea reală. Această condensare are parcă ceva savant, şi totuşi tipul este viu, natural, spontan, ca în viaţă, ca într-o viaţă mai intensă şi mai spontană. În naraţiune selecţionarea şi concentrarea aceasta a lui Caragiale nu reuşesc să se facă nesimţite tot atât de bine ca în comedii. Caragiale, în adevăr, e mai forte

când prezintă personajul ca atare, decât când îl expune. (Şi în conversaţii, preferă să înfăţişeze pe oameni, decât să-i povestească. El era dramaturg născut. În *Momente* e un minimum de expunere. Încolo, totul e dialogat.) În celelalte comedii, avem creaţii admirabile — din punctul de vedere din care vorbim acum — pe Conu Leonida, pe Caţavencu, pe Ghiţă Pristanda. În *O noapte furtunoasă* tipul cel mai frapant este Ziţa, în care Caragiale, numai într-o pagină şi jumătate, a dat toată phihologia şi tot *stilul* mahalagioaicei romanţioase, fără ca să se bage de seamă procesul de intensă condensare.

Şi tot din această primă operă apare şi cealaltă însuşire eminentă a talentului lui Caragiale, coloratura armonică a tipurilor. Seriozitatea şi concentrarea Vetei; romantismul şi expansivitatea Ziţei. Masivitatea şi naivitatea lui Jupân Dumitrache; dezinvoltura şi falsitatea intelectuală a lui Rică. Spontanietatea lui Jupân Dumitrache; formalismul papagalicesc al lui Nae Ipingescu. Eleganţa lui Rică; mitocănismul lui Chiriac. Pitorescul mahalagesc al limbajului lui Jupân Dumitrache; jargonul artificial al lui Rică. Tipurile se reliefează unul pe altul, culoarea unuia dă o savoare deosebită şi celuilalt. Acest caracter este mai evident în *Conu Leonida faţă cu reacţiunea*: megalomania bărbatului completată cu natura admirativă a femeii; duetul mahalagioaicei ("soro", adus din lumea ei de cumetre) şi al tipului care pune ţara la cale ("domnule", adus din lumea lui de cafenea) etc.

Efecte încă şi mai puternice, căci rezultă din reciprocitatea atâtor tipuri, are coloratura din *O scrisoare pierdută*, care dă acestei comedii un farmec asemănător cu acela al unei picturi strălucitoare de culori vii şi variate, combinate (cu o expresie vulgară s-ar zice: asortate) ca să încânte ochiul.

În sfârşit ("în sfârşit" se raportează la consideraţiile noastre, şi nu la calităţile scriitorului), în crearea tipurilor, Caragiale dă dovadă, iarăşi din chiar această primă operă, de perfecta lui cunoaştere a limbajului de mahala şi de siguranţa de a ghici cum ar estropia mahalagiul un cuvânt nou.

El avea în grad înalt simţul limbii şi al posibilităţilor ei. Pe baza analogiei şi a ceea ce numesc lingviştii etimologie populară, el putea să spună fără greş cum ar schimonosi mahalagiul de cutare grad cutare cuvânt nou.

Ne este imposibil să mai ştim azi ce anume cuvinte stropşite din comediile sale sunt datorite divinaţiei lui, dar desigur că dacă nu ar fi auzit cuvântul "pamplezir" el ar fi ştiut că în mahala "par plaisir" trebuia să capete forma aceasta.

*O noapte furtunoasă* s-a învechit, fireşte. Jupân Dumitrache cel din piesă a dispărut. Azi nu mai are nici o credinţă şi se închiriază pe rând partidelor. Nae Ipingescu nu mai e prost. E deştept, are şcoală şi e crud cu deplină conştiinţă şi cu rafinament. Rică Venturiano scrie poezii corecte şi nu mai e romantic. Se însoară din calcul şi ia zestre bună şi, dacă debitează fraze goale, nu mai debitează fraza generoasă. Ziţa ştie mai multe cuvinte franţuzeşti, s-a civilizat complet şi nu mai face romane sentimentale. Chiriac s-o fi civilizat poate şi el şi e probabil amicul unei Vete în adevăr mature. Iar Spiridon e de totdeauna, căci cei mici au mai multă eternitate.

Rămâne însă din această comedie pictura prostiei, a pretenţiei infinite în suflete prea finite, a egoismului tot atât de mare la calfele de cherestigii, ca şi la cuceritorii lumii — întrupate în tipuri vii, devenite istorice, şi interesante, de acum înainte, şi prin acest caracter nou.

## Pe marginea lui "Conu Leonida faţă cu reacţiunea"

Dintre tipurile comice ale lui Caragiale pictate şi prin cultura lor, Conu Leonida este tipul cel mai "cult" şi în acelaşi timp cel mai sărac sufleteşte.

Pe un Nae Ipingescu, Caragiale ni-l dă fragmentar şi în treacăt, încât nu putem avea sentimentul întregii lui sărăcii de suflet. În orice caz, fiind mai puţin "cult", această sărăcie nu are mijloace să se facă perfect evidentă. Pe Conu Leonida însă, Caragiale ni-l dă în întregime.

Afară de aceasta, dacă opiniile celorlalte tipuri (chiar şi ale lui Farfuride şi Caţavencu) sunt numai concluzii ale filozofiei lor, Conu Leonida îşi expune însăşi concepţia lui asupra realităţii.

E interesant de văzut această concepţie şi cauzele ei, pentru că în Conu Leonida Caragiale a zugrăvit o clasă întreagă de oameni; mai mult, o stare de spirit mai răspândită decât psihologia unei singure clase.

Sunt puţine condiţiile de viaţă, în lumea de azi, care pot îngădui unui om să se dezvolte întreg. Diviziunea muncii exercită anumite facultăţi pe socoteala altora.

Numai o singură condiţie poate dezvolta armonic toate facultăţile, aceea în care vieţuieşte ţăranul. Contactul imediat cu natura, pe care trebuie s-o înţeleagă ca să-i stoarcă roadele, viaţa pe câmp, munca, prevederea, preocuparea de unelte etc., aşadar exerciţiul divers al inteligenţei şi al voinţei, cu cortegiul de sentimente legate de această viaţă — iată condiţii care pot face din ţăran un om complet. Mărginit, bineînţeles, aproape sălbatic, dar complet.

În adevăr, "psihicul" este o sumă de raporturi interne

paralele cu raporturile externe. Iar raporturile externe, care au provocat conţinutul şi evoluţia sufletului uman în nenumăratele zeci de veacuri ale istoriei speciei, sunt în mare parte acele pe care, cu un cuvânt, le numim *natură*.

Dar ţărănimea nu este numai clasa care stă în imediată atingere, activă şi pasivă, cu natura, adică cu un complex variat de fenomene. Ea este şi clasa care, mai ales altădată, îşi era de ajuns sie însăşi, creându-şi aproape tot ce-i trebuie. Ea este omenirea încă nediferenţiată, cum a arătat dl Stere în *Social-democratism sau poporanism?* Aceasta e încă o cauză pentru care sufletul unui ţăran e şi primitiv, dar şi complet.

Ca să găsim tipuri şi complete şi superioare, trebuie să le căutăm la grecii antici şi în vremea Renaşterii.

În civilizaţia modernă, cu extrema diviziune a muncii şi cu adaptarea sufletului la lucruri tot mai *artificiale* (în înţelesul etimologic al cuvântului), omul îşi cultivă excesiv unele facultăţi, poate ajunge, în anumite domenii, o fiinţă superioară, dar nu mai e complet. De o bucată de vreme, simţind neajunsul acestei specializări care reduce fiinţa umană, unele popoare, mai ales anglo-saxonii, caută să dea generaţiilor noi o dezvoltare armonică printr-o educaţie integrală, care să pună în activitate cât mai multe din facultăţile omului.

Dar nu toate specializările reduc pe om în acelaşi grad. De la ţăranul lui Coşbuc (idealizat, dar nu falsificat) şi până la un copist sunt atâtea trepte de descompletizare.

Cu ce realitate are de a face un mic funcţionar de birou?

Citām din *Blana lui Isaia*, a dlui Brătescu-Voineşti: “Acum fiecare e la locul său. În odaia dinspre stradă şeful serviciului judeţean al prefecturii concepteazā rezoluţiile venite de sus; aici în arhivă unul ţăcăne la maşina Yost,

alţi doi scriu felurite adrese; altul munceşte la un tablou cu rubrici încurcate, al cincilea coase dosare; iar Isaia Vasilescu, registratorul, cu ochelari pe nas, trece tacticos în registrul de intrare hârtiile sosite."

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

"Isaia scrie: 12, 8, 58... idem... idem... La dirigintele oficiului poştal, loco, a comunicat unde se găseşte aparatul telefonic care până la 1 iulie curent era instalat la fosta primărie Urseni, devenită Vişineşti..."

"11,850... idem...idem... La primăria Pietroşiţa cu ordonanţa de plată no. 5.749 a se da tribunalului..."

Şi aşa copiază bietul Isaia, zile după zile şi ani după ani, până ce-ajunge pensionar ca Conu Leonida.

Ţăranul are de-a face cu natura; meseriaşul cu materia primă pe care o transformă "înnobilând-o", filologul — cu fenomenul limbă; Kant — cu actul de cunoaştere al omului ş.a.m.d.

Cu ce realitate are de-a face Isaia Vasilescu? Cu nici una. Nici măcar cu copia unei realităţi cât de mici. Mai puţin decât un cititor de nuvele, care cel puţin vine în contact cu o porţiune din realitatea trecută prin capul altuia.

Conu Leonida e ilustrarea acestei sărăcii. El e atât de mizer sufleteşte, pentru că e un Isaia Vasilescu, şi încă pensionar, adică un om care nu mai are acum de a face nici cu umbra unei umbre de realitate.

Dealtmintrelea, toate tipurile din comediile lui Caragiale — din cauza ocupaţiilor lor neserioase, adică fără legătură cu realităţile adevărate ale vieţii, — sufăr de această goliciune de suflet. Unul din marile merite ale lui Caragiale este de a fi ştiut să pună pe aceste tipuri să-şi

exprime neantul sufletului lor, de a fi zugrăvit conţinutul acestui zero.

Acela care are o atingere mai serioasă cu realitatea, vreau să zic cu o realitate mai serioasă, e Jupân Dumitrache (bag de seamă că am ajuns avocatul lui...). Jupân Dumitrache e cherestegiu: trebuie să ştie preţul pieţii, să aleagă marfa, s-o vândă, să ştie de la cine să ceară mai mult, cui poate da pe datorie etc. În sfârşit, dacă nu-şi dă seamă de o redusă, dar totuşi complexă realitate, ajunge la faliment.

E semnificativ pentru concepţia lui Caragiale şi dovedeşte dibăcia lui de a se mişca printre nuanţe faptul că atunci când i-a plăcut să dea unui funcţionar un rol tragic, adică să-l ia în serios (şi acest lucru l-a făcut numai o singură dată), i-a dat cel puţin o însărcinare care poate pune pe un mic funcţionar în legătură cât de mică cu o realitate. E vorba de Anghelache din *Inspecţiune*. Acesta e casier, adică un om care mânuieşte lucruri concrete şi are o răspundere serioasă. Şi atunci nici nu l-a mai numit Ionescu ori Popescu, Lache ori Mache, cum îi cheamă pe toţi funcţionarii din schiţele sale. Şi întâmplarea fiind de data asta serioasă, acest Anghelache vorbeşte normal. Şi normal vorbesc şi toţi ceilalţi funcţionari din schiţă, aceiaşi funcţionari din toate *Momentele*, unde vorbesc caragialeşte. Să se observe apoi că în *Înspecţiune* Caragiale nu-i numeşte pe nici unul, căci *trebuia* să le zică Ionescu şi Mache, şi aceasta nu se putea, pentru că de data asta aceşti funcţionari sunt *oameni*, sunt adânc îngrijoraţi de soarta colegului lor. Numele lor caragialeşti ar fi stricat toată atmosfera bucăţii. Iar să-i numească altfel nu putea, fiindcă orice *adunare* de “amici” la el e alcătuită întot-

deauna din Popeşti şi Machi — şi nu se putea dezminţi. Dar aceşti funcţionari, în peregrinaţiile lor prin oraş ca să găsească pe Anghelache şi să-l vestească de inspecţia de a doua zi, întâlnesc pe un coleg al lor, care petrecuse toată noaptea aiurea. Acesta neavând un rol în această afacere serioasă şi deci fiind un simplu "amic" din *Momente*, Caragiale îi poate spune pe nume. Şi-l cheamă, fireşte, Mitică.

Aşadar, contact cu o realitate — eveniment tragic — nume serios — vorbire nestropşită — toate acestea merg împreună.

În opera sa cu adevărat tragică, de pildă în *Năpasta*, a ales oameni din altă lume, şi anume ţărani, oameni întregi. Nu putea *încredinţa* roluri atât de serioase şi de tragice târgoveţilor. Aceştia au la Caragiale însărcinarea să reprezinte ridicolul. Încă o dată, când i-a trebuit un târgovăţ pentru o neînsemnată întâmplare tragică — aţi văzut ce a făcut, ce revoluţie întreagă în toate procedeele sale.

Analizând *O noapte furtunoasă*, vorbeam de aversiunea lui Caragiale pentru oamenii care s-au îndepărtat de simplicipatea naturală din cauza "culturii". Dar acei de care vorbim acum, cei goi de suflet, pentru că nu au de-a face cu realităţi, sunt exact aceiaşi de care vorbeam acolo. Ciobanul de pe Ceahlău, călugăriţa de la Varatic, birjarul (vezi mai sus) *existau* serios pentru Caragiale, nu numai fiindcă nu erau, cum am spus atunci, pervertiţi de "cultură", ci şi — în fond e cam acelaşi lucru — fiindcă erau oameni în atingere cu nişte realităţi.

Să revenim la Conu Leonida. Dacă are sufletul pustiu, în schimb e "cult". "Ei! domnule, zice el Efimiţei, câte d-astea n-am citit eu, n-am păr în cap!" Şi-n adevăr, a citit mult — în calendarele şi gazetele de pe vremuri (inferioare

celor de azi). El e tipul similiculturii, cel mai caracteristic din opera satirică a lui Caragiale. E atât de “cult”, atât de plin de idei, încât îl simţim incapabil de a cunoaşte, de a gândi vreo realitate cât de simplă. Aşa, de pildă, îl simţim incapabil de a istorisi faptele “revoluţiei de la 11 februarie”, la care a asistat şi pe care o admiră. El e lipsit de gustul unui om normal pentru realitate. Ceea ce-ţi poate povesti un om simplu, pentru el este imposibil. Pentru el sunt importante “ideile” lui, nu faptele întâmplate. Pentru reţinerea acestora nu are nici seriozitatea, nici obiectivitatea necesară. Din fapte nu ia decât ceea ce-i ilustrează ideile, şi faptele nu le-a văzut decât conform cu aceste idei. Şi nu le poate înşira decât numai în funcţiune de concepţiile pe care ţine morţiş să le împărtăşească Efimiţei. Conu Leonida e atât de lipsit cu totul de realism, fiindcă e rupt total şi iremediabil de realitate. Am spus aiurea că e tipul palavragiului. Şi-n adevăr, palavragiii vorbesc, dar nu pot povesti.

Dar să facem cunoştinţă mai de aproape cu “cultura” lui.

Conu Leonida are cultură politică şi cultură ştiinţifică. O mostră de cultură pur ştiinţifică este teoria nevricozităţii-curiozităţii-ideii-fandaxiei-ipohondriei. Ce departe suntem de Jupân Dumitrache şi de alte tipuri din Caragiale, care nici idee n-au de geneza şi procesul complicat al psihozelor.

Dar în politică cultura lui e şi mai bogată. El are, tot din ziare, cunoştinţe variate şi tot atât de serioase, ca şi în psihiatrie, pe care le exprimă cu aceeaşi stropşire a limbii, semn al nepriceperii lucrurilor şi ideilor. Conu Leonida cunoaşte istoria contemporană a Europei din care

se inspiră în concepţiile sale politice generale şi în cele cu privire la patria sa. El apreciază mai ales pe “Galibardi”, pe care Papa, ca să-l îmbune, l-a pus să-i boteze un copil (“şi-a găsit omul naşul”, zice Efimiţa triumfător şi cu umor).

Afacerea cu “Galibardi” şi cu încuscrirea cu Papa nu e o simplă glumă. Nimic în Caragiale nu e simplă glumă. Fiecare “haz”, de care râde spectatorul, este semnificativ. În aceste vorbe de haz, Caragiale condensează, caricaturizând, stări de suflet şi concepţii curente. (Aceasta este cauza pentru care hazurile acestea au prins şi au ajuns de domeniu public.) “Galibardi” este revoluţionarismul ieftin al gloatei patruzecioptiste (în *Boborul* e un tip care a luat lucrul mai în serios şi a făcut parte din cei o mie ai lui Garibaldi), iar botezul copilului Papei este incultura crasă, ori mai degrabă pseudocultura celor cultivaţi din gazetele lui Rică Venturiano şi discursurile lui Farfuride şi Caţavencu.

Faptul că Conu Leonida e “republican” — că adică în el Caragiale satirizează o anumită nuanţă a liberalismului român — nu are importanţă, pentru că nici acea nuanţă liberală n-a avut vreo însemnătate în istoria ţării. Socotind însă, ca toată lumea, că acesta e înţelesul comediei, au făcut altădată greşeala de a deprecia semnificaţia acestei comedii.

Importanţa ei este cu totul alta. În această comedie Caragiale pune concepţiile curente ale unora şi chiar stările sufleteşti ale noastre ale tuturora în gura unui tip de pe cea din urmă treaptă intelectuală, ceea ce-i permite să dea o formă barocă şi cu atât mai pregnantă acestor concepţii şi acestor stări de suflet.

Definiţia republicii — "nu mai plăteşte nimene bir", "fieştecare cetăţean ia câte o leafă bună, toţi într-o egalitate" — e însuşi idealul (dus la ideal) al zdrobitoarei majorităţi a târgoveţilor români, care "se nasc bursieri, trăiesc funcţionari şi mor pensionari", ori au printre ai lor asemenea fiinţe fericite.

E, cu alte cuvinte, idealul de a trăi din buget, direct sau indirect (de pildă, sub formă de "industrie naţională"). E aşa-numita "lipsă de iniţiativă individuală", e "funcţionarismul", e tot ceea ce deplângem de mai bine de jumătate de secol, când voim să facem pe teribilii. E, cu alte cuvinte, idealul românului de a trăi din munca pozitivă, adică productivă a românului. Ceea ce noi dorim mai cu toţii, dar n-am exprima atât de simplu şi naiv, Conu Leonida, lipsit de orice simţ critic, o spune de-a dreptul. Posibilitatea acestei sincerităţi, acestei formulări a idealului complet, Caragiale o justifică cu dibăcie prin construirea tipului lui Conu Leonida, alcătuit din însuşiri pe care tocmai am început să le relevăm în aceste rânduri.

Maxima lui Conu Leonida (când Efimiţa, mai deşteaptă pentru că e mai naturală, îl întreabă de unde lefi, dacă nu mai sunt biruri), — aşadar maxima lui Conu Leonida: "Treaba statului, domnule: el ce grijă are? e datoria lui să-ngrijească să aibă oamenii lefurile la vreme" —, această maximă nu este, iarăşi, o simplă glumă. E concepţia noastră a atotputerniciei statului, e sentimentul nostru că statul e părintele nostru, când binevoitor, când tiran, e acea stare de suflet care ne face să-l ocărâm mereu că nu ne dă cât ne trebuie, fiindcă niciodată nu ne ajunge cât ne dă, şi care ne face să fim veşnic opozanţi (dovadă numărul şi tirajul "ziarelor de scandal"), dar, în acelaşi timp, "la

urnă“, să fim veşnic guvernamentali, ca nişte copii cârtitori, dar în definitiv fricoşi, dacă nu respectuoşi faţă de părintele nostru, în afară de care nu există nici o salvare. E sclavagismul nostru oriental. E sentimentul robului faţă de stăpân şi teoretizarea acestui sentiment.

Când Conu Leonida, zugrăvind Efimiţei “revoluţia de la 11 februarie”, zice: “Să te ferească Dumnezeu de furia poporului. Ce să vezi, domnule? Steaguri, *muzici, chiote,* tămbălău, lucru mare, şi lume, lume” — nu e, iarăşi, o simplă glumă bazată pe contrastul furie — paradă. E indicată, se poate zice în chip lapidar, fizionomia “revoluţiilor” noastre, căci noi nu am făcut revoluţii adevărate; “drepturile omului” ne-au venit de-a gata; evenimentele noastre mari ne-au fost impuse de presiunea europeană; noi numai le-am făcut primirea — cu petreceri, cu muzici şi “tămbălău”. “Fuga” este o iluzie. Realitatea a fost “muzica”. Dar noi am crezut, ca şi Conu Leonida, că am făcut “revoluţie”. Şi, corolar, Conu Leonida, ca şi toţi tovarăşii săi din Caragiale, pricepe formele noi exact în măsura în care a luptat pentru ele şi, la nevoie, le apără exact cu aceeaşi “fire” cu care a luptat pentru ele.

Când Conu Leonida zice că, cu “revoluţia” noastră, am dat exemplu Europei”, Caragiale nu face decât să transpună, rezumând, articolele din ziare de pe vremuri ori proclamaţia primarului capitalei Dimitrie Brătianu, pe care “Junimea” le-a trecut în dosarul ei şi pe care le transcriu în operele lor Maiorescu şi dl Iacob Negruzzi ca pe nişte modele de beţie de cuvinte, unul în *Critice*, cellalt în *Amintiri din “Junimea”*.

Iar când, trezit din somn de Efimiţa, Conu Leonida declară că zarva din stradă nu poate să fie revoluţie, pen-

tru că nu e voie de la poliţie să se tragă noaptea focuri de armă — nu-i aşa că aceasta, cel puţin, pare o pură glumă, ba încă prea exagerată? Cu toate acestea, cine nu ştie că atâţia revoluţionari de-ai noştri nu păşesc la manifestaţii de stradă (să zicem câteva geamuri sparte), dacă n-au asigurată bunăvoinţa autorităţii? Fără această siguranţă, o “revoluţie” e întotdeauna un lucru primejdios, în orice caz, îndoielnic prin urmările lui pentru cel care o face. Revoluţii (adică, mai exact, răscoale) nu fac fără permisiunea autorităţii decât golanii. Cetăţenii, niciodată.

Şi, în sfârşit, când la urmă servitoarea povesteşte cum Nae Ipingescu ipistatul & Co. au trecut beţi trăgând pistoale, şi Efimiţa triumfă, observând lui Conu Leonida că totuşi s-au tras focuri de armă, deşi “nu-i voie”, şi când, în sfârşit, eroul nostru răspunde şi mai triumfător că acum se schimbă vorba, căci însăşi poliţia în persoană e aceea care a tras focuri — nici aceasta nu e o simplă glumă. E concepţia noastră că legile sunt pentru oricine, dar nu şi pentru autorităţi, concepţie rezultată din alta mai generală, că nu statul cu organele lui e servul cetăţenilor, ci aceştia sunt servii statului, concepţie care la rândul ei e concluzia logică a celei mai sus-amintită, că statul e bunul nostru tiran al tuturora, care ne dă bursă, leafă, pensie şi bătaie, când nu ne purtăm bine, şi care ne porunceşte să… nu tragem cu puşca în oraş — interdicţie, evident, care nu-l priveşte şi pe el.

Pentru a exprima la ideal această stare de suflet, Caragiale nu putea alege un exemplar mai potrivit decât pe Conu Leonida. Micul funcţionar, şi încă pensionar, e nu numai sărăcia de suflet, dar atârnând atât de direct şi

atât de inexorabil de stat, e fiinţa cea mai indicată să exprime complet sentimentul nostru faţă cu "statul".

Dar sărăcia de suflet şi "cultura" sunt numai condiţiile care fac posibilă această exprimare a acestei filozofii. *Motorul* este egoismul de cea mai joasă specie. Şi-n adevăr, Conu Leonida este un pur egoist. Nu numai "leafa" şi "pensia" lui, pe care "republica" i le va respecta, nu numai faptul că el visează că nici datoriile nu "ai voie" să le plăteşti în "republică", dar tot, fiecare cuvânt, fiecare gest al acestui decrepit respiră acelaşi egoism.

Dealtmintrelea, toate tipurile lui Caragiale sunt profund egoiste în fiecare faptă şi în fiecare vorbă a lor, afară de Veta (grija ei pentru Rică şi Spiridon), de Zoe (accesul de generozitate pentru Caţavencu în clipa când ea-şi recâştigă fericirea pierdută) şi poate de Ziţa, care, din acest punct de vedere, e neutră. (Să se observe că tipurile care nu-s nedezminţit egoiste sunt numai de femei. Cetăţeanul turmentat e prea inconştient că să poată fi pus la socoteală.)

Acest egoism e scuzabil la Ghiţă Pristanda, care are de hrănit "uns'pce" suflete şi care ne provoacă compătimire.

Egoismul celorlalţi e odios. Şi-n adevăr, ceea ce face odioase tipurile lui Caragiale este egoismul lor josnic. Dacă ar reprezenta numai prostia şi incultura, şi amestecul de "occidentalism şi orientalism", tipurile lui ar fi numai comice sau ridicole.

Acest egoism al personajelor este cauza pentru care comediile lui Caragiale sunt mereu o satiră crudă.

În comedii, pagini care s-ar putea caracteriza ca umoristice sunt aproape numai cele consacrate inocentului Catindat şi cele consacrate lui Ghiţă Pristanda (mai ales socoteala steagurilor). Caragiale nu putea să trateze pe Ghiţă

Pristanda fără indulgenţă, pentru că egoismul — naiv — al lui Pristanda e justificat. Pristanda e un biet nenorocit. Orice concepţie morală am avea, simţim că nici noi nu-l putem condamna, fiindcă el e condamnat să facă ceea ce face.

Bineînţeles, Caragiale nu e un satiric din cauza obiectului zugrăvit, ci din cauza firii sale. Dacă era umorist din fire, alegea altă lume, alte subiecte. Dar atunci n-ar fi fost marele istoric al unei perioade din România contemporană, pentru că viciile urâte ale unei societăţi nu pot fi tratate umoristic. Criticul unei societăţi e întotdeauna un satiric.

Să revenim la Conu Leonida. El e un egoist. Mai întâi, desigur, prin firea sa. Pe urmă, prin toate condiţiile în care îl pune Caragiale. Funcţionar mic, rupt de realitate, aceasta îi usucă, îi chirceşte sufletul. Pensionar şi bătrân: starea sufletească se agravează. Fricos: reduce lumea întreagă la el însuşi.

Frica lui Conu Leonida condiţionează "hazul" părţii din urmă a comediei. În literatura noastră mai avem un revoluţionar fricos. E Clevetici al lui Alecsandri. Dar la Alecsandri, Clevetici e fricos în chip gratuit. Vreau să zic: numai pentru a stoarce un efect comic. La Caragiale frica lui Conu Leonida e o parte constitutivă din psihologia categoriei zugrăvită în această comedie. Conu Leonida, mic funcţionar, pensionar, e fricos, pentru că are psihologia arhicitadinului. (Vezi atâtea pagini ale lui Maupassant, unde e vorba de funcţionari abrutizaţi zeci de ani în biroul lor, dezvirilizaţi etc.) Rupt de natură, cantonat în biroul şi mahalaua lui ca un evreu în *ghetto*, nu se poate condiţie mai favorabilă pentru atrofierea a tot ce e viril... Câtă

deosebire de un ţăran (mai bine de un răzăş socialmente liber) deprins cu natura, cu pădurea, cu duşmănia unora şi altora. Un ţăran noaptea în pădure e acasă la el. Un biet târgoveţ e aproape un Leiba Zibal.

Dar pe lângă toate, Caragiale nu uită să ne arate că Conu Leonida e admirat de Efimiţa necondiţionat, pentru geniul lui. Megalomania lui cultivată în familie (Efimiţa face parte din acele femei măritate cu genii, care-şi "strică" bărbaţii prin admiraţie şi alintare) pune vârf egoismului lui senil.

Această alegere a *tipului complet* pentru a exprima o stare sufletească e un procedeu obişnuit la Caragiale. În *O făclie de Paşti*, el a pus în erou şi împrejurări tot ce putea produce şi exalta frica. În privinţa aceasta Caragiale e romantic sau clasic. (Atârnă de punctul de vedere.)

Dealtmintrelea, acest om extrem de inteligent şi de o inteligenţă atât de clară, acest abstractor, care extrage esenţialul chintesenţiind, are în compoziţie, şi deci în concepţie, destule caractere clasice.

În tot ce-a scris, afară de acel roman complet, dar atât de rezumat, care e *Păcat*, acţiunea se petrece repede. Acţiunea din *O noapte furtunoasă* şi din *Năpasta* se petrece în câteva ceasuri şi într-o odaie. Tot aşa acţiunea din *O făclie de Paşti*. Chiar *O scrisoare pierdută*, cu toate cele trei acte ale ei, ţine două-trei zile. Nu mai vorbim de acele mici comedii, care sunt *Momentele*, numite astfel cu toată dreptatea. Apoi, acţiunea începe de obicei când conflictele sunt aproape de rezolvare, când termenii problemei s-au produs toţi. Caragiale redă explozia. Nevoia aceasta de scurtime merge, la el, până la stil. Frazei ample, lungi, complete, el îi preferă notaţia, stilul telegrafic. (Să

se vadă începutul nuvelei *Păcat*.) *Conu Leonida faţă cu reacţiunea* având un singur act, unităţile aristotelice sunt îndeplinite, fireşte, de la sine. Partea esenţială a comediei sunt discuţiile dintre cei doi eroi. Partea a doua, spaima de scandalul din stradă, nu adaugă mult studiului social şi psihologic. Dar, fără partea a doua, *Conu Leonida* nu era teatru. Nu-i vorbă, nici aşa nu prea e teatru. E mai mult un "Moment". Încă o dată, cea mai mare parte şi cele mai caracteristice din *Momente* sunt nişte mici comedii pentru citit. În ele, totul stă în dialog. Intervenţiile lui Caragiale nu sunt cu mult mai insistente decât recomandările pentru actori puse în paranteze în comedii (iar uneori nici atât), mai ales că aceste recomandări sunt adesea foarte copioase şi minuţioase: În *Conu Leonida* are într-un loc aproape o pagină cu petit pentru actori. *Conu Leonida* e o tranziţie între comedii şi *Momente*.

Acest "moment" dat ca piesă de teatru are şaptesprezece pagini. Dar aceste pagini sunt în adevăr, cum se zice, substanţiale.

Am văzut că fiecare "haz" este un rezumat al unor observaţii asupra societăţii noastre. Aici episoade neutre nu există, ca în *O noapte furtunoasă* (amorul Vetei) şi în *O scrisoare pierdută* (amorul Zoei). Aici Caragiale a ales din aspectele vieţii numai ceea ce e "caragialesc", ca un biologist care izolează prin coloranţi anumite ţesături din complicaţia variată a unui organism.

Şi cu toată această selecţionare, care presupune o tiranică intervenţie în realităţile obiective, *Conu Leonida* e poate cea mai obiectivă din comediile lui Caragiale.

Dacă în *O noapte furtunoasă* am observat, în aprecierea tipurilor, o discordanţă între noi şi autor, de pildă

cu privire la Jupân Dumitrache şi mai ales la Rică Venturiano — aici, între chipul cum e redat obiectul şi sentimentul nostru e identitate. Vreau să spun că autorul nu şarjează, nu încarcă tipul cu note pe care cititorul le respinge fie pentru că simte contradicţia cu alte note, fie pentru că nu le recunoaşte ca aparţinând realităţii, pe care scriitorul o transpune în opera sa.

Această perfecţie artistică cere interpreţi încercaţi. *Conu Leonida faţă cu reacţiunea* e foarte greu de jucat. Piesa fiind lipsită de acţiune, de peripeţii, neprovocând la început nici o aşteptare, neînnodându-se încă nimic multă vreme, lipsită de coloratura ce rezultă din îmbulzeala tipurilor, lipsită de decoruri, dar fiind atât de plină de intenţii, arta din ea trebuie relevată întreagă, ca să nu se piardă nici un contur şi nici un ton. Şi foarte rar a fost jucată mulţumitor.

# EMINESCU

## Geniu pustiu

Ne propunem să dovedim în rândurile următoare că tipărirea "romanului" *Geniu pustiu* este o impietate faţă de Eminescu şi o mistificare a publicului.

*Geniu pustiu* a fost tipărit în ediţia Minerva a "autorilor clasici" ca "roman *inedit*", de către dl I. Scurtu.

Să vedem dacă se poate spune despre *Geniu pustiu* că este un "roman inedit".

Însuşi dl Scurtu arată în prefaţa sa că acest "roman" e un fragment dintr-o lucrare mai mare intitulată *Naturi catilinare*. Dar nici chiar acest fragment nu este complet, cum ne spune tot dl Scurtu. Paginile date ca "roman inedit" sunt scrice în 1869, când Eminescu avea nouăsprezece ani. (S-o spunem în treacăt că la vârsta aceasta e cam greu de scris romane...)

De atunci şi până la 1883, când s-a îmbolnăvit, Eminescu avea timp să-l publice şi nu l-a publicat. Dar nici nu s-a mai ocupat de el vreodată, căci altfel ar fi corectat limba — plină de ardelenisme şi de germanisme — pe care o scria adolescentul Eminescu, elevul lui Pumnul şi al şcoalelor din Ardeal.

Dar cum era să se mai ocupe de acest "roman", *desfiinţat* de el înainte de 1872, când a scris *Sărmanul Dionis*, în

care a transportat pagini întregi din acest *Geniu pustiu*, inutilizând astfel pentru totdeauna fragmentul fragmentar scris la 1869?

Descripţia străzii bucureştene şi a crâşmei pe o noapte ploioasă, din paginile 3, 4, 5 din *Geniu pustiu* (ediţia 1908), se găseşte în paginile 31, 32, 33 din *Sărmanul Dionis* (ediţia Biblioteca Minervei). Tipul lui Toma Nour de la p. 7 din *Geniu pustiu* se găseşte, cu schimbarea numelui Toma Nour în Dionis, la p. 32 din *Sărmanul Dionis*. Odaia lui Toma Nour de la p. 20 din *Geniu pustiu* e odaia lui Dionis de la p. 37 din *Sărmanul Dionis*. Bustul de la p. 30 din *Geniu pustiu* e bustul de la p. 37 din *Sărmanul Dionis*. Ochii lui Ioan de la p. 21 din *Geniu pustiu* sunt ochii tatălui lui Dionis de la p. 38 din *Sărmanul Dionis*. Palatul din faţa locuinţei lui Toma de la p. 24 din *Geniu pustiu* e palatul de la p. 45 din *Sărmanul Dionis*. Nostalgia trecutului de la p. 33 din *Geniu pustiu* e exprimată prin aceleaşi cuvinte de la p. 47 din *Sărmanul Dionis* etc... Iar aceste pagini trecute din *Geniu pustiu* în *Sărmanul Dionis* sunt esenţiale. Şi trebuie să adăugăm că, pe lângă aceste pagini, Eminescu a mai luat din *Geniu pustiu* pentru al său *Sărmanul Dionis* multe pasaje pe care le-a redactat altfel.

Dar mai este încă ceva. Manuscrisul acesta nu numai că este despoiat de o bună parte trecută în *Sărmanul Dionis*, dar are multe pasaje şterse cu creionul de Eminescu şi păstrate de dl Scurtu. Iată câteva notiţe prin care dl Scurtu justifică tipărirea pasajelor şterse de Eminescu:

a) “Fraza e ştearsă ulterior cu creion roş. Am reţinut-o fiind de oarecare interes...”

b) “De aici încolo urmează o lungă şi ditirambică serie de idei revoluţionare, republicane, umanitare şi de imagini

romantice, şterse ulterior de poet, fie că nu le mai găsea locul în roman. Le reproduc totuşi pentru interesul lor biografic."

c) "Acest alineat şi — în afară de cel învecinat — celelalte trei ce urmează sunt şterse ulterior pentru că poetul voia probabil să le înlocuiască. Dar nefiind înlocuite cu nimic şi povestirea rămânând dealtminteri trunchiată, le reproduc pe toate."

d) "Întreg pasajul... este însemnat ulterior cu creionul de către Eminescu, care a pus observaţia explicativă "prea lung", ceea ce-i şi drept când ne gândim la acest fragment de articol politic... nu-şi prea avea locul în roman."

e) "Sfârşitul întreg e neclar din pricina cuvântului indescifrabil şi lipsei subiectului din ultima frază." (Şi totuşi, dl Scurtu îl pune!)

Să mai dăm două notiţe ca pildă pentru alte procedee curioase de editare a acestui "roman inedit".

a) "În text urmează: "Cu bolta ei puternică", cuvinte pe care le-am eliminat fiind de prisos şi întunecând fraza." (Aşadar, după ce tipăreşte lucruri şterse de Eminescu, elimină lucruri neşterse.)

b) "În text este un adaos inexplicabil care nu se vede unde ar aparţine." (Vasăzică, la tipărire s-au făcut omisiuni din cauza încâlciturii textului.)

Acest concept, părăsit de autor, despoiat de ce i s-a părut lui mai bun, cu pasaje şterse, aşadar simplu brulion, pe care dintr-o cauză sau alta Eminescu nu l-a pus pe foc, dl Scurtu l-a tipărit în colecţia "Scriitorilor clasici" ca "roman inedit" de Eminescu.

Desigur, acest *Geniu pustiu* poate fi interesant pentru omul de studiu, care vrea să privească în intimitatea procesului de concepţie a lui Eminescu. Şi tipărirea lui poate

fi justificată numai prin dorinţa de a aduce un serviciu acestor cercetători care nu pot studia manuscrisul la Biblioteca Academiei. Dar un asemenea manuscris se tipăreşte ca atare, şi nu ca operă “inedită“ în colecţia autorilor clasici.

Dar, în sfârşit, această tipăritură, dacă nu e un “roman inedit” de Eminescu, poate oare servi cel puţin ca piesă pentru oamenii de studii? Dl I. Scurtu ne spune că a corectat punctuaţia, limba, morfologia şi sintaxa. (Bietul Eminescu — agramat! Şi având nevoie de ajutorul altuia ca să iasă în public!... Dar în brulioane cine nu-i agramat?) Deci tipăritura aceasta nu poate dispensa pe cercetător de manuscrisul de la Academie.

Dl Scurtu, într-o privire mai generală asupra *Geniului pustiu*, ne spune că: “romanul” e slab, “are şi defecte multe, chiar — în fond şi în formă“, “insuficienţa observaţiei psihologice care-i *supărătoare*, apoi exagerarea evenimentelor şi a sentimentelor, repeţirile *jignitoare*, neclaritatea unor tablouri şi încărcarea frazelor cu prea multe frumuseţi *căutate*, artificiale”.

Iată-l pe Eminescu un scriitor jignitor, afectat, supărător.

Aşadar, Eminescu a fost un mare poet şi un detestabil romancier, un romancier mult mai slab decât X sau Y. Şi dacă ne mai gândim că, din cauza acelor *Poezii postume* (alte brulioane scoase la iveală), ca nici poet nu mai rămâne un mare scriitor, ci unul neegal, când bun, când rău, şi uneori detestabil, atunci vom înţelege şi mai bine ce nenorocire i s-a întâmplat după moarte mult nefericitului nostru Eminescu.

Cu procedeul acesta — adică scociorând prin coşul scriitorilor şi tipărindu-le încercările neizbutite, pe care ei cei

dintâi le ştiau neizbutite, — se poate înjosi şi ridiculiza orice scriitor din lume. Eminescu n-a voit să fie autorul unui roman. Eminescu n-a tipărit nici un roman. Eminescu s-a încercat în adolescenţă să scrie un roman şi a văzut că nu poate scrie un roman. Nu este o ofensă sângeroasă adusă memoriei lui a-l declara romancier şi apoi a-l caracteriza ca romancier care "jigneşte şi supără"? Şi dacă am primi acest *Geniu pustiu* ca "roman inedit", apoi Eminescu ar fi cel mai ridicol scriitor din lume şi un pur imbecil, căci ar fi unicul care să aibă în două opere *pagini întregi* la fel, când se ştie că un scriitor care se respectă evită repetarea unei singure metafore!

Cum se explică această îmbogăţire cu sila a operei lui Eminescu cu aşa-numitele *Poezii postume*, cu "romanul inedit" *Geniu pustiu* etc.?

Sunt mai multe cauze.

Această dare în vileag a brulioanelor lui Eminescu începe după 1900.

1900 este o dată importantă în istoria noastră politică, socială şi literară. În preajma acestei date se întâmplă o mulţime de lucruri, din care nu vom aminti aici decât numai pe cele care ne trebuiesc pentru scopul nostru.

Atunci apare naţionalismul în literatură, printre ai căruia reprezentanţi vedem o mulţime de ardeleni. Ca un corolar, e înteţirea luptei, începută de alţii, împotriva literaturii "decadente", venită când apunea eminescianismul, luptă în care se disting prin îndârjire scriitorii ardeleni.

Printre aceşti ardeleni se pun mai în evidenţă Chendi (al doilea editor al *Poeziilor postume* — primul fusese Nerva Hodoş) şi dl I. Scurtu (editorul *Geniului pustiu*).

Aşadar, era vorba de a imprima literaturii un caracter naţionalist şi a distruge “decadentismul” de origine străină.

Era nevoie, deci, de modele literare mari, impunătoare, cu caracter naţional şi cu tendinţe naţionaliste. Exista, fireşte, Coşbuc, dar el era numai unul, şi poezia sa, foarte naţională, nu era naţionalistă. Ar fi fost util, ca auxiliar în luptă, un mare scriitor, ca Eminescu. Poeziile lui Eminescu însă (afară de *Satira III* şi *Doina*) nu puteau servi naţionalismului. Iată ce zice Chendi în prefaţa *Poeziilor populare* ale lui Eminescu — dezgropate şi tipărite tot în aceeaşi vreme, de aceiaşi oameni:

“Dar notele aceste de romantism, care dealtfel se menţin până la asfinţitul lui Eminescu, din simple ce sunt la început se complică în măsură ce cultura dobândită îi deschide terene mai largi de reflexiune... şi care din când în când fatal împing în umbră instinctul naţional al oricărui poet şi îl scot pe oceanul larg al poeziei universale, cum s-a întâmplat şi cu Eminescu”... “Influenţa străină l-a împiedicat pe neobservate a ajunge în deplină dezvoltare în limitele principiilor de artă naţională.”

Această atitudine faţă de poezia lui Eminescu, ajuns la apogeu, nu este numai a lui Chendi, ci a întregului curent naţionalist de atunci.

Trecem peste curioasa idee de a deprecia poeziile din epoca maturităţii poetului, adică ceea ce e mai admirabil în Eminescu — şi ceea ce e mai meritoriu tocmai prin caracterul de universalitate al operei lui, care-l pune alături de marii poeţi ai lumii, — şi ne oprim asupra acestui deficit de naţionalism al poeziei sale.

Chendi, dl Scurtu şi ceilalţi, naţionalişti şi ardeleni, deci de două ori naţionalişti, caută un remediu la acest deficit şi-l găsesc, mai întâi, în opera politică şi socială a

lui Eminescu, pe care dl Scurtu o tipăreşte, făcând un real serviciu publicului. Dar trebuia şi o operă poetică cu caracterele dorite de ei — şi atunci, cum aceşti scriitori erau şi funcţionari la Academie (şi aveau la îndemână manuscrisele lui Eminescu), au găsit în hârtiile lui opere mai puţin “universale”, opere cu un caracter mai apropiat de ceea ce le trebuia lor.

Am vorbit altădată de *Poeziile postume* şi nu ne mai repetăm.

În *Geniu pustiu* e mult naţionalism şi foarte mult ardelenism. (Naţionalismul şi ardelenismul erau noţiuni aproape echivalente pe la 1900.) Deci *Geniul pustiu* era foarte binevenit, ca operă cu caracter de propagandă. Dl Scurtu ne spune chiar că pricina pentru care a ţinut să tipărească acel roman (plin de părţi “supărătoare” şi “jignitoare” ca talent) este caracterul lui educativ: “Cu toate acestea, zice dl Scurtu, romanul rămâne o lucrare cu valoarea ei *literară* preţioasă... prin *faptele istorice* din care se inspiră, prin *tendinţele lui naţionale sănătoase*”.

Dar publicarea *Poeziilor postume*, a *Geniului pustiu* etc. nu are ca pricină numai naţionalismul epocii, ci şi altele, secundare, auxiliare.

E, mai întâi, entuziasmul naiv al istoricului literar pentru orice hârtie rămasă de la un scriitor mare cu care se îndeletniceşte. E, apoi, ambiţia, cam deşartă, de a-ţi lega numele tău, de editor şi adnotator, de acela al unui mare scriitor. E, după aceea, dorinţa unei case de editură de a-şi îmbogăţi colecţia de “clasici”. Iată o curioasă mărturisire a dlui Scurtu: “Când s-a tipărit ediţia I a romanului, nu *avusesem timpul să-l studiez mai de-aproape*, căci *editorul ţinea să-l pună* la îndemâna publicului cât mai curând şi eu îi cedasem definitiv”.

Noi ne adresăm aici tuturor caselor de editură, rugându-le să lase pe Eminescu în pace cu *Geniu pustiu*, să nu-l scoboare atât de mult în ochii celor care nu bagă de seamă că acest "roman inedit" este un brulion din adolescenţa lui Eminescu, în care el a şters multe pasaje chiar atunci şi din care a luat tot ce a fost bun şi a pus în *Sărmanul Dionis*[1].

Credem că şi cei ce au dezgropat-o ar renunţa astăzi la întreagă această literatură "inedită" a lui Eminescu. Astăzi nu mai e nevoie de acea pedagogie naţionalistă de atunci, pe care o puteau servi hârtiile din coşul lui Eminescu.

CUPRINS

## Pe lângă plopii fără soţ

(Consideraţii tehnice)

Pe lângă plopii fără soţ
Adesea am trecut;
Mă cunoşteau vecinii toţi —
Tu nu m-ai cunoscut!

La geamul tău ce strălucea
Privii atât de des;
O lume toată-nţelegea —
Tu nu m-ai înţeles.

[1] Am văzut un "critic" regretând că Eminescu n-a fost un poet egal, adică că are şi poezii slabe (cele din *Postume*), căci fără cele slabe (repetăm: din *Postume*), Eminescu ar fi fost, zice "criticul", unul din marii poeţi ai lumii. Aşadar, Eminescu nu e unul din marii poeţi ai lumii, pentru că nu şi-a dat foc brulioanelor! Lucrul se mai poate remedia: să renunţe casele de editură la retipărirea acestor brulioane numite *Poezii postume*, "opere" tot atât de "inedite" ale lui Eminescu ca şi *Geniul pustiu*. Atunci Eminescu va redeveni un mare poet al lumii!

De câte ori am aşteptat
O şoaptă de răspuns!
O zi din viaţă să-mi fi dat,
O zi mi-era de-ajuns.

O oară să fi fost amici[1]
Să ne iubim cu dor,
S-ascult de glasul gurii mici
O oară şi să mor.

"Aceasta este o veche poveste." E povestea tânărului singuratic, timid şi mai întotdeauna sărac. A eroului obişnuit în literatura epocii eminesciene. E "proletarul intelectual", rupt din clasa din care a ieşit, fără relaţii sociale, înamorat de obicei de la distanţă de o fată dintr-o lume subţire, adesea din clasa boierească, pe care o idealizează, ca orice mic-burghez civilizat. E *Sărmanul Dionis* înamorat de Maria, care apare la fereastra casei boiereşti, e poetul romantic, înamorat de fata "De la fereastră" (*Poezii* de Vlahuţă) — mereu fereastra! —, e Dan înamorat de Ana, care-i apare în fiecare zi la fereastra de peste drum etc.

Simplicitatea situaţiei şi candoarea sentimentului din aceste strofe este redată prin procedee stilistice de o desăvârşită simplicitate. Expresii directe. Stil sărac. Nici un ornament. Nici o "figură de stil". Abia un epitet propriu-zis.

Acest procedeu este caracteristic întregii faze din urmă a poeziei lui Eminescu, faza de perfecţie şi de strălucire.

---

[1] "O oară", şi nu "o oră", cum transcrie dl Scurtu, pentru că Eminescu a scris "o oară", pentru că "o oră" e ştiinţific şi pedant, pentru că "o oră" e un hiat displăcut.

În prima fază, a romantismului imaginativ — când era influenţat puternic de romantismul german (poezie tip: *Floare albastră*) —, Eminescu are stilul ornat, imagini bogate, uneori copioase. Acum stilul s-a simplificat şi s-a concentrat.

Epitetul şi metafora sunt mijloace cu care imaginaţia remediază infirmitatea noţiunilor abstracte. Dar ele lungesc vorba. Epitetul şi metafora nu adaugă o idee; ele numai concretizează ideea. Iar Eminescu acum posedă ştiinţa de a întrebuinţa substantivul singur cu acelaşi maximum de efect ca şi când l-ar fortifica prin epitete ori prin comparaţii. Eminescu reuşeşte acum să pună într-un vers substanţa unei strofe. E triumful artei de a scrie. Acum cuvintele lui sunt încărcate de înţeles şi fac în sufletul cititorului explozie de emoţii.

Dar la această simplificare Eminescu ajunge şi din cauza unei schimbări în concepţia sa poetică. În prima fază, el îşi îmbină întotdeauna sensibilitatea cu imaginile naturii. În prima fază e în poezia sa o comuniune ca natura, un fel de panteism. Fiind, aşadar, solicitat spre descripţie, trebuia să aibă stilul "imagé". E colorat şi în faza ultimă, când subiectul cere prin definiţie culoare (descripţia şi epicul din *Scrisori* şi consideraţiile filozofice, care fără concretizare ar fi proză curată).

În faza ultimă, Eminescu devine mai puţin atent la natură. Acum se concentrează asupra propriului său suflet. Altădată, ca să vorbim de poezia erotică, iubea iubirea, pe care o întrupa într-o femeie, văzută într-un decor poetic (de aceea poeziile lui pe atunci erau cam compuse). Acum iubeşte femeia. Conştiinţa întreagă îi este plină de sentiment. Acum îşi analizează sensibilitatea cu înverşunare, iar în analiza aceasta nu mai are ce căuta culoarea.

Dar acest stil este stilul clasic. Acum romanticul Eminescu — romantic în această fază prin subiectivism exclusiv şi prin concepţia vieţii — ne dă priveliştea rară a unui poet care emoţionează, hipnotizează şi transportă prin versuri scrise în stilul clasic.

Dar nu numai mijloacele de expresie sunt simple în strofele de mai sus, ci şi ideile... Trecea pe la casa ei, vecinii îl cunoşteau, numai ea nu-l cunoştea; dacă i-ar fi dat o zi din viaţă, i-ar fi fost de ajuns... sau măcar să fi fost "amici" o oară, să se "iubească cu dor" şi să moară!...

Aceste idei sunt nu numai simple. Sunt şi banale, iar unele, şi mai ales "o oară şi să mor", sunt chiar vulgare. Ultima este luată parcă de-a dreptul din *Dorul inimii.*

Şi atunci, pentru ce este atât de *frumos*? E frumos tocmai prin simplicitate. E frumos pentru că *aceasta* e în esenţa lui amorul tineresc. E frumos ca şi vechile recuzite ale poeziei: "luna", "izvorul" şi "filomela". E frumos prin banalitate. E frumos prin naivitate. E frumos prin curajul candid al lui Eminescu de a spune aceste lucruri eterne, banale, simple şi naive.

Dar pentru a realiza această simplicitate — mai greu de realizat decât orice altă manieră — îi trebuiau lui Eminescu mijloace care se întâlnesc rar, îi trebuia puterea adâncă de simţire, sentimentul unui misterios acord între cuvinte şi al unei misterioase corespondenţe între sunete. Existau cuvinte şi sonorităţi unice, care să redea ceea ce a voit el — şi Eminescu le-a găsit. În rezervoriul inconştientului său s-a închegat exact muzica aceea, care putea exprima mai bine iubirea tuturor visătorilor între douăzeci şi treizeci de ani...

Şi astfel, cuvintele şi ideile simple şi banale au căpătat noutatea primei lor zile de creaţie — cum devine nou şi

unic cuvântul “te iubesc”, când îl spune bărbatul pentru prima oară femeii iubite.

În aceste versuri, numai o singură expresie nu e proză curată: “pe lângă plopii fără soţ”. Şi nu e, fiindcă e descripţie. Iar aceste câteva cuvinte evocă o epocă şi un mediu. E viaţa de altădată, patriarhală. E un decor atât de potrivit pentru sentimentalitatea asta simplă şi eternă şi pentru împrejurările pe care ni le evocă *Sărmanul Dionis, Dan, Din durerile lumii*. Şi un decor poetic prin definiţie, pentru că, oricum s-ar defini poezia, ea este în ultimul rezumat întoarcerea spre natură, refugiu din complicaţia civilizaţiei şi a cugetării reflexive.

Dar pentru ce anume “fără soţ”? Pentru ce această indicaţie şi precisă şi vagă? “Fără soţ” e un epitet concret şi moral în acelaşi timp. Concret, pentru că dă o imagine. Moral, pentru că, mai întâi, e vag, şi apoi pentru că, în comparaţie cu aceea ce e “cu soţ”, evocă ceva stingher, neîmplinit, adică o stare de suflet concordantă cu economia întregii poezii[1].

În faza lui ultimă şi strălucită, Eminescu întrebuinţează cu precădere epitete morale. Cuvinte ca “sfânt”, “dulce” etc. sunt frecvente şi se găsesc repetate de la o pagină la alta. Aceste epitete sunt uneori comune şi banale — cum am văzut că banale şi comune sunt de multe ori şi noţiunile, şi ideile. Vom repeta aici acelaşi lucru ca mai sus: Eminescu a ştiut să dea o noutate şi o forţă incomparabilă poeziei generale şi universal umane, conţinută în astfel de epitete.

---

[1] E poate şi o concepţie ori un sentiment popular. Acea scurtă, repede şi aprigă tragedie, care e *Toma Alimoş*, conţine versul misterios: “La gropana cu cinci ulmi”.

Iar faptul că în această fază întrebuinţează cu predilecţie epitete morale decurge din prioritatea pe care sufletul o are acum în conştiinţa sa asupra lumii externe, aceasta din urmă având acum pentru poet tot mai mult rolul de expresie a emotivităţii sale.

Trecem la partea a doua a poeziei.

În prima parte a vorbit tânărul romantic timid şi modest, Dionis şi mai ales Dan şi Radu.

În partea a doua, imediat după acel "să mor", din *Dorul inimii*, apare cineva atât de excepţional! Un Supraom. Procedeul de compoziţie are ceva analog cu acela al cunoscutei poezii a lui Heine, în care, după primele două strofe (un tânăr iubeşte o fată, fata iubeşte pe altul etc.) anume banale şi naiv-prozaice, urmează sfâşietoarea strofă: "Das ist eine alte Geschichte". Întocmai aşa şi la Eminescu, partea primă serveşte ca piesă de sprijin părţii a doua şi o înalţă.

În adevăr, după tânărul care suspină la poarta Ei în zâmbetul vecinilor — apare Hyperion, încă şi mai mândru decât în *Luceafărul*, conştient de superioritatea lui până la grandomanie (care-i şade atât de bine lui Hyperion-Eminescu şi care ne consolează de suferinţele acestui om, simţindu-ne feriţi să ştim că el îşi dădea bine seamă cine este):

Dându-mi din ochiul tău senin
O rază dinadins,
În calea timpilor ce vin
O stea s-ar fi aprins;

Ai fi trăit în veci de veci
Şi rânduri de vieţi,
Cu ale tale braţe reci
Înmărmurai măreţ

Un chip de-a pururi adorat,
Cum nu mai au perechi
Acele zâne ce străbat
Din timpurile vechi[1].

În partea întâi ideile şi cuvintele erau banale. Acum a venit în scenă Hyperion, şi totul s-a schimbat. În partea primă fraza era curentă, simplă, uşor de înţeles. Aci fraza e lungă, complicată, savant ferecată şi concentrată până la obscuritate. Un singur lucru comun: cu tot avântul imaginaţiei, stilul e tot simplu, alcătuit din părţile esenţiale şi principale ale vorbirii: substantive şi verbe. Dar partea aceasta a doua, solemnă prin conţinutul ei, începe printr-un fel de orchestraţie alcătuită din sonoritatea unor anumite sunete diseminate de-a lungul versurilor şi concentrate mai ales în toate cele patru rime ale strofei "Dându-mi din ochiul tău senin", una din strofele cele mai armonioase din Eminescu.

---

[1] "Înmărmurai", cum e în *Convorbiri*, şi nu "înmărmureai"; şi "Înmărmurai măreţ un chip de-a pururi adorat", şi nu "Înmărmureai măreţ, Un chip de-a pururi adorat etc.", cum se găseşte în toate ediţiile, căci "Înmărmurai măreţ" e legat direct cu "Un chip" etc. Greşeala vine din cauza că nu se bagă de seamă că "Înmărmurai" înseamnă: "faceai din marmură", "sculptai", adică nu se observă că Eminescu spune că, dacă ea l-ar fi iubit, ea ar fi trăit în versurile lui cât vor trăi şi ele, adică până la amuţirea limbii române — că ea ar fi stăruit în admiraţia omenirii ca şi statuile antice, aşa de perfecte, încât azi nu mai au "părechi". Semnul de exclamaţie separator e şi în "Convorbiri", dar aici trebuie să ne hotărâm să facem corectarea noi. Singurul care a transcris aceste versuri, corectând, suprimând semnul de exclamaţie, e Caragiale, în *Ironie*.

[În legătură cu semnul de exclamaţie amintit mai sus, Ibrăileanu revine în *erata* la volumul din 1926, în care publică acest studiu, precizând că nici în "Convorbiri literare" nu se află semnul de exclamare între cele două versuri, ci doar o virgulă.]

Şi acum strofa cunoscută:

Căci te iubeam cu ochi păgâni
Şi plini de suferinţi
Ce mi-i lăsară din bătrâni
Părinţii din părinţi, —

care exprimă puterea sentimentului ce era să prezideze la imortalizarea acestei moderne Beatrice; care formează tranziţia la partea a treia a poeziei, tranziţie întemeiată pe contrast (dispreţul din partea a doua faţă cu pasiunea din strofa aceasta) şi care, în acelaşi timp, ne lasă să vedem că sufletul Demonului s-a înmuiat la amintirea pasiunii de altădată.

(Nicăieri poate Eminescu n-a exprimat cu atâta putere pasiunea iubirii — decât doară în versurile din *Te duci...*:

Şi te uram cu-nverşunare,
Te blăstămam, căci te iubesc.)

"Te iubeam cu ochi păgâni" dă minunat înfăţişarea teribilă a amorului-pasiune, caracterul lui elementar, ceea ce are el refractar culturii şi civilizaţiei — a amorului sexual, identic sie însuşi de-a lungul vremii, din caverne până azi.

Iar aceste cuvinte i le spune femeii cu o superbă mândrie masculină. Şi încă cu o mai superbă mândrie îi spune că aceşti ochi păgâni i-au lăsat lui "din bătrâni, părinţii din părinţi" — că a iubit-o nu numai cu iubirea unui singur om, ci cu patima acumulată a tuturor generaţiilor înaintaşe, cu puterea unei rase întregi. Eminescu a exprimat în versuri lapidare metafizica amorului a lui Schopenhauer în *Scrisoarea IV*. "Părinţii din părinţi" de aici e transcripţia analist-psihologică a celebrei metafizice. Eminescu îşi exprimă aici sentimentul iubirii în lumina şi din punctul

de vedere al acelei teorii. “Vocea speciei” din celebra metafizică este un adevăr, dacă prin acest termen se înţelege acumularea ereditară în sentimentul iubirii sexuale. În adevăr, toate iubirile tuturor ascendenţilor unui om *vorbesc* în iubirea lui. Iată pentru ce se poate spune că în iubire se agită şi strigă cineva mai mare, mai puternic decât individul actual — ceva anterior şi superior lui[1].

Dar iubirea aceasta a fost! După strofa culminantă, arzătoare de pasiune, urmează versurile pline de o indiferentă oboseală — partea a treia a poeziei:

Azi nici măcar îmi pare rău
Că trec cu mult mai rar,
Că cu tristeţă capul tău
Se-ntoarce în zadar.

Căci azi le sameni tuturor
La umblet şi la port
Şi te privesc nepăsător
C-un rece ochi de mort[2].

La sfârşitul *Luceafărului* se simte ceva amar, un fel de obidă. Aici, nimic din această stare sufletească, sau aproape nimic, fiindcă iubirea a încetat. Iar perifraza prin care Eminescu declară că iubirea e moartă — “căci azi le sameni tuturor la umblet şi la port” — conţine o admirabilă observaţie. Când o iubea, ea era un exemplar unic, făcea

---

[1] Această idee o exprimă Eminescu aiurea, mai puţin psihologic, dar cu o rezonanţă metafizică incomparabilă:

Din ce *noian* îndepărtat
Au răsărit în mine (poeziile de iubire)
Cu câte lacrimi le-am udat,
Iubito, pentru tine!

Dar “noian” aici mai înseamnă şi lumea profundă a întregului inconştient. Vezi şi *Note şi impresii* de G. Ibrăileanu.

[2] Şi nu “ochi rece”, ca-n ediţia Scurtu, adică “ochi recé”.

parte dintr-o specie zoologică deosebită, reprezentată printr-un singur exemplar, care era ea. Şi tot ce ţinea de ea era unic, chiar şi haina. Este definiţia supremei iluzii de care e ameţit bărbatul când iubeşte cu fetişism. Când însă iubirea a încetat şi iluzia a dispărut, femeia a redevenit ceea ce este în realitate, a reintrat în specia comună umană. Atunci s-au întors în liniştea morţii şi toţi acei "părinţi din părinţi", care se agitau în pieptul bărbatului, iar ochii, din "păgâni şi plini de suferinţi", au devenit "un rece ochi de mort", căci Eminescu nu uită să concretizeze cele două stări contrare, prin aceeaşi imagine, acordată însă cu împrejurarea.

Dar aici el nu se zugrăveşte numai pe sine, o zugrăveşte şi pe ea.

În cele două versuri pe care i le consacră, imaginea femeii e redată cu o delicată plasticitate şi în acelaşi timp cu nuanţa de melancolie a lucrurilor defuncte.

Strofa ultimă, care din punct de vedere logic e o concluzie, poate necesară:

Tu trebuia să te cuprinzi
De acel farmec sfânt
Şi noaptea candelă s-aprinzi
Iubirii pe pământ,

cu toată frumuseţea ei, cu toată sonoritatea ei (mai ales din versul al treilea), realizată prin aceleaşi mijloace ca şi în strofa "Dându-mi" etc., ni se pare de prisos, căci din punctul de vedere al logicii sentimentelor poezia trebuia să se isprăvească în momentul culminant (şi ca sentiment şi deci şi ca compoziţie), la versul "C-un rece ochi de mort", mai ales că ideea din această strofă ultimă e conţinută în strofele care alcătuiesc partea a doua a poeziei.

CUPRINS

# G. COŞBUC

## Vara

(Consideraţii tehnice)

*Vara* e poezia cea mai lirică din toată opera lui Coşbuc. Şi cea mai frumoasă. Dar acest adaos e pleonastic. Lirismul, după unii, dă măsura frumuseţii în orice gen literar. Un lucru însă e sigur: o poezie, cu cât este mai lirică, cu atât e mai poetică.

Impresia de *vară* o dă Coşbuc în acest imn prin câteva trăsături, alese cu un superior sumţ artistic din diversitatea aspectelor naturii.

Din cele trei strofe ale poeziei, două conţin elemente descriptive, având fiecare o altă “temă“, iar a treia este pur lirică — concluzia sentimentală a celorlalte, izbucnirea inimii în faţa măreţiei şi eternităţii naturii.

Primul aspect al “verii” lui Coşbuc:

Priveam fără de ţintă-n sus —
Într-o sălbatică splendoare
Vedeam Ceahlăul la apus,
Departe-n zări albastre dus,
Un uriaş cu fruntea-n soare,
De pază ţării noastre pus.
Şi ca o taină călătoare,

Un nor cu muntele vecin
Plutea-ntr-acest imens senin
Şi n-avea aripi să mai zboare
Şi tot văzduhul era plin
De cântece ciripitoare.

*Aşa* se vede din toată Moldova muntele care urmăreşte pe călător cu silueta lui îndepărtată şi misterioasă, de la izvoarele Ceremuşului până la Cetatea Albă, cum spune Cantemir — muntele moldovenesc prin excelenţă, cântat de Asachi, Russo, Vlahuţă, Hogaş şi de atâţia alţi "amanţi ai naturii". Cea mai puternică impresie însă a Ceahlăului a dat-o ardeleanul de la Năsăud, "moldovan" şi el, s-ar putea zice, din cealaltă parte a "muntelui", Ceahlăul şi Năsăudul făcând parte din aceeaşi regiune geografică şi dialectală a României nordice.

Coşbuc însă a redat "Ceahlăul la apus", de dincoace, probabil din valea Moldovei.

Strofa consacrată Ceahlăului e mai mult sugestivă decât picturală. Ea evocă puternic priveliştea pentru cel care a văzut-o şi a iubit-o — şi spune mai puţin aceluia care nu o cunoaşte. Versul: "Într-o sălbatică splendoare", cu care se începe imnul, redă prima impresie a oricărui privitor: muntele în lumina orbitoare a verii. Cu aceşti termeni abstracţi, care nu dau imagini precise şi nu limitează, Coşbuc reuşeşte să evoce priveliştea măreaţă a muntelui. Cuvântul "splendoare" evocă albastrul infinit al cerului, reflexele strălucitoare ale stâncilor în lumina soarelui de vară. Cuvântul "sălbatic" recheamă în minte aspectul haotic al munţilor, formele apocaliptice ale Ceahlăului şi ceea ce are el inaccesibil şi inospitalier. Dar puterea evocatoare a acestor doi termeni simpli vine din juxtapu-

nerea lor. Impresia puternică se datorește însumării psihologice a înțelesului lor. Iar sonoritatea dură a acestor două cuvinte (*sălb, splend*) redă și ea duritatea stâncilor abrupte, aspectul de cataclism al Ceahlăului, văzut în lumina crudă a soarelui de iulie.

După acest vers, care redă prima impresie a privitorului: imaginea muntelui, cum s-ar zice, fără nici o contiguitate, urmează versul: "Departe-n zări albastre dus", care redă impresia imediat următoare, aceea a situării primei imagini, ca să vorbim pedant, dar exact.

"În zări albastre", și nu, la singular, "în zare", fiindcă șirurile multe de munți, dintre Ceahlău și noi, care parcă ar vrea în zadar să-l ascundă, sunt tot atâtea margini ale orizontului, pe care se sprijină bolta cerului. Sentimentul îndepărtării e și mai pronunțat astfel, cu atât mai mult, cu cât această mulțime de zări evocă și ceața albastră a depărtărilor mari, care estompează muntele și-l fac mai formidabil și mai îndepărtat. La acest sentiment contribuie și ritmul versului. Cele patru accente ale lui, toate *principale* și aproape coincizând cu sfârșitul cuvintelor, ne *permit* să citim: "de pàr, te-n zări, albà, stre dùs" — ceea ce "duce" imaginea muntelui tot mai în fund, cu fiecare "picior" al versului —, mai ales că rima, fiind masculină, silaba ultimă accentuată aruncă parcă cât mai departe imaginea conținută în vers. Ideea din versul acesta și ritmul lui îi dau apoi și un însemnat coeficient afectiv: melancolia depărtării misterioase.

După imaginea limitată a muntelui din versurile de până aici, imaginația poetului e deviată către un alt proces intelectual: compararea imaginii date cu o alta. Coșbuc compară muntele cu "un uriaș cu fruntea-n soare,/ De pază țării noastre pus", cu care ocazie mai aruncă o notă

de pitoresc. S-ar putea spune că aici, o cunoştinţă geografică substituindu-se impresiei directe, avem de-a face cu un deficit de poezie. Dar această cunoştinţă e atât de simplă, atât de puţin abstractă şi sentimentul că acest staroste al munţilor îşi păzeşte ţara şi neamul e atât de natural, încât acest element *adăugat* nu ni se pare distonant.

Restul strofei completează imaginea muntelui prin adaosul unui incident caracteristic, care face tabloul mai concret şi ne dă în acelaşi timp senzaţia puternică a amorţirii naturii în căldura caniculară a verii:

Şi ca o taină călătoare
Un nor cu muntele vecin
Plutea-ntr-acest imens senin
Şi n-avea aripi să mai zboare!

"Ca o taină călătoare", pentru că nouraşii albi şi străvezii, care se opresc cu capul în Ceahlău în zilele de vară, au ceva ireal şi pentru că vin nu se ştie de unde, din necunoscut, din adâncimile cerului infinit.

Imobilitatea, lenea nourului ostenit de căldura verii e redată şi prin ritmul versului: "Pluteà-n tr-acèst, imèns, senìn" — în care, iarăşi, *toate* accentele sunt principale şi cad toate mai exact decât în versul analizat mai sus, pe sfârşitul cuvintelor, făcând din el versul maxim al strofei şi al întregii poezii. Acest vers, nu numai că-ţi îngăduie să-l citeşti cu cadenţa care redă lenea nourului, dar chiar te sileşte să-l scandezi astfel, din cauza acelei coincidenţe a accentelor lui, toate principale, cu sfârşitul cuvintelor. Afară de versul acesta şi de cel care îndepărtează Ceahlăul în fundul ţării, numai un singur vers mai are în strofa asta patru accente principale, care însă, necăzând pe sfârşitul cuvintelor, permit acelui vers să fie mai scurt, ori mai repede. Acum este sigur că Coşbuc n-a cugetat la toate

acestea. Procesul intelectual a fost inconştient — cum inconştient a tradus dl Sadoveanu în sonorităţi şi în ritm sunetul şi ritmul fatal al râului în fraza: "Moldova curgea lin în soarele auriu, *într-o singurătate şi-ntr-o linişte ca din veacuri*".

Actul creaţiei poetice arată mai bine decât orice cât e de complex sufletul omenesc şi ce rol are inconştientul în viaţa sufletească. Când a scris "sălbatecă splendoare", Coşbuc avea în conştiinţă numai aspectul naturii, dar când i-au răsărit în minte cuvintele care să redea noţional acest aspect, i-au venit, fără să ştie, cuvinte nu numai proprii, dar şi cu o sonoritate adecvată. Şi tot aşa, în versul consacrat imobilităţii nourului, i-au venit, prin jocul delicat al inconştientului, cuvinte care nu numai că zugrăveau spectacolul, dar încă, prin accentele lor, completau pictura. (O astfel de sensibilitate a aparatului psihic nu are nevoie de "vers liber" pentru "mulajul" stărilor sufleteşti.)

Coşbuc îşi încheie strofa făcând să vibreze, deodată, de poezia verii, tot spaţiul dintre noi şi muntele îndepărtat:

Şi tot văzduhul era plin
De cântece ciripitoare.

"*Tot* văzduhul", până la zenit şi până la Ceahlău, pentru că păsările se aud, tot mai departe şi mai departe, tot altele şi spre toate zările, că parcă văzduhul însuşi cântă. Observăm că versul întâi are o binevenită greşeală de accent, care trece neobservată şi care-l face mai repede; iar versul al doilea are numai două accente principale. Ritmul, aici vioi, e şi acum adecvat fondului.

În strofa a doua, poetul îşi întoarce privirile spre pământ şi zugrăveşte al doilea aspect caracteristic al "verii" sale:

Privirile de farmec bete

(vers cam nenorocit din cauza ultimului cuvânt, ba poate şi a penultimului)

Mi le-am întors către pământ —
Iar spicele jucau în vânt,
Ca-n horă dintr-un vesel cânt
Copilele cu blânde plete,
Când saltă largul lor vestmânt.

(comparaţia e fericită în sine, pentru cine ţine minte cum “joacă“ spicele pe lanuri, şi are funcţiunea de a anticipa asupra tabloului care urmează — şi de a amesteca şi mai intim natura şi omul, adică cele două elemente ale verii din această strofă):

În lan erau feciori şi fete
Şi ei cântau o doină-n cor.
Juca viaţa-n ochii lor
Şi vântul le juca prin plete.

(amestecul naturii şi al omului, reducerea la unitate a impresiei de la natură şi de la om se face prin repetarea noţiunii de joc: juca totul, şi spicele, şi vântul de plete, şi viaţa-n ochi. Şi să se observe cum joacă, prin ritmul lor, şi înseşi aceste patru versuri).

Miei albi fugeau cătră izvor
Şi grauri suri zburau în cete.

În partea aceasta a poeziei, viaţa palpită cu putere (“jocul” este exces, lux de viaţă) pe toate treptele sale, în holde, în vietăţile de pe pământ şi din aer şi în om.

În această strofă Coşbuc şi-a concentrat esenţa idilelor sale. Ceea ce este aici muzica vieţii, în idilele propriu-zise

e materializat, particularizat, coborât, s-ar zice, la realitatea practică, zilnică. *Omul* din această strofă nu pune o pată pe natura splendidă din strofa primă. *Cu ajutorul lui Coşbuc*, omul reuşeşte chiar să adauge o notă la poezia naturii, confundându-se în frumuseţile ei. Entuziasmul dureros al inimii strânse de "sălbatica splendoare" a infinitului nu suferea nici o scădere în strofa idilică. Acelaşi sentiment de contopire cu natura. Aceeaşi renunţare la propria-i individualitate a omului când se simte murind. Sentimentul morţii este concluzia afectivă a iubirii de natură şi a confundării cu ea, şi strofa care urmează, ultima, e concluzia firească a celorlalte două:

Cât de frumoasă te-ai gătit,
Naturo, tu! Ca o virgină!
Cu umblet drag, cu chip iubit!

(viziunea naturii ca o virgină, "cu umblet drag" — observaţi elementul senzual — este o intuiţie adevărată. Natura şi femeia, iubirea şi moartea sunt înrudite. Acest adevăr banal nu mai are nevoie de dezvoltare).

Aş vrea să plâng de fericit
Că simt suflarea ta divină,
Că pot să văd ce-ai plăsmuit!
Mi-e inima de lacrimi plină

(plină de o fericire dureroasă, simţită printr-o concepţie naturalistă şi panteistă)

Că-n ea s-au îngropat mereu
Ai mei şi-o să mă-ngrop şi eu!
O mare e, dar mare lină.
Natură, în mormântul meu
E totul cald, că e lumină.

*Vara* este triumful soarelui în poezia lui Coşbuc şi în poezia românească. Dar *Vara* are un caracter aparte în opera lui. Numai strofa a doua are analogii cu restul acestei opere, cu toate că poezia din această strofă este atât de deosebită de cea din idile prin idealizarea realităţii, prin emoţia ei muzicală, pe care nu o dă niciodată pictura ori acuarela din idile. Strofa ultimă, care ar fi să exprime optimismul lui Coşbuc, nu are deloc a face cu poeziile în care el îşi exprimă “concepţia” vieţii. În acele poezii, Coşbuc dă sentinţe, reguli pentru conduită, se adresează voinţei, face filozofia energiei în luptă ori a resemnării stoice. Aici e altceva; e sentimentul de comuniune recunoscătoare cu natura, comuniune în viaţă şi în moarte, e (dacă putem da acest nume unei astfel de stări sufleteşti) optimismul unui om care se simte o parte din natură, pe care o concepe maternă, inconştient de cruzimea ei ofensatoare. Iar în strofa primă, unde acest mare pictor de peisaje a dat “pagina” lui cea mai frumoasă, tot atât de frumoasă ca cele mai alese din Eminescu, el şi-a schimbat cu totul viziunea şi atitudinea obişnuită.

Nu mai pictează, ci evocă. Versurile din acea strofă au o rezonanţă puternică; “notele armonice” vibrează încă multă vreme după ce sunetul fundamental a încetat. Aş spune că în strofa aceasta Coşbuc e aproape de Eminescu, dacă n-ar fi o deosebire esenţială: la Eminescu natura este expresia emoţiei lui, Eminescu transformă natura în propria-i substanţă şi, în hipertrofia personalităţii lui, el tinde să acapareze universul. În *Var*a, din contra, Coşbuc se pierde, se dizolvă el în natură.

În orice caz, vibraţia cea mai puţin deosebită de eminescianism din Coşbuc este emoţia din *Vara*.

# I. CREANGĂ

## Ţăranul şi târgovăţul

*Opere complete* (“Ostaşul român”, Cernăuţi) e o ediţie frumoasă, îngrijită cu multă dragoste şi din venitul căreia un obol este destinat unui bust al lui Creangă la Cernăuţi.

Această “ediţie completă“ ni se pare prea completă, şi nu aşa cum a voit-o Creangă, care şi-a pregătit ediţia înainte de a muri — ediţia de Iaşi, mai bogată şi ea decât a voit-o el, executorii mai adăugând ceva peste gândul lui, şi nici într-un caz mai săracă.

De o bucată de vreme, dintr-un zel prea mare, dintr-un fel de nevoie de tonalitate, scriitorii noştri morţi sunt îmbogăţiţi prea mult şi cam cu de-a sila. Am protestat adesea împotriva acestei generozităţi, cu ocazia unor ediţii ale lui Eminescu, ale lui Caragiale şi ale altora.

E un fel de epidemie de “opere postume”, care de cele mai multe ori sunt numai postume, dar nu şi opere.

Să cercetăm această ediţie completă.

Mai întâi, bucăţi cu paternitate îndoielnică. În ediţia de faţă, ca şi în altele, se tipăresc versurile intitulate *Oltenii în Iaşi*, răspândite pe vremuri în public şi despre care ni se spune într-o notă, pierdută în sutele de note de la sfârşitul volumului, că se atribuie lui Creangă, deşi se crede că sunt de Miron Pompiliu. Atunci de ce se tipăresc aceste versuri în şir şi la fel cu alte bucăţi, mai cu seamă

că, dacă se vor fi potrivind cu *politicul* Creangă, nu se potrivesc deloc cu *poetul* Creangă, care, în *arta* sa — întrupare şi expresie a atitudinii ţăranului român din Humuleşti de pe acea vreme —, are altă atitudine, alt ton în materia aceasta, şi anume atitudinea şi tonul din *Moş Nichifor Coţcariul*: un dispreţ distant şi îngăduitor. Şi tot cu îndoieli asupra paternităţii se tipăreşte aici şi articolul *Misiunea preotului la sate*.

Apoi "postume":

*Calicul de la Tălpălari*, o istorie oarecare, fără subiect popular, am zice fără subiect "Creangă", e *scrisă* de un domn care ar fi auzit-o din gura lui Creangă cu câteva zile înainte de moartea scriitorului. Şi, în adevăr, se vede bine, bine de tot, dar de tot, că nu e scrisă de Creangă. Dar Creangă e Creangă prin talentul său, prin stilul său, prin farmecul său. E, în adevăr, proprietatea cuiva, chiar când e redactată de altul, o idee, o teorie, dar nu o bucată literară (mai ales când şi întâmplarea e un fapt întâmplat). "Poveştile" lui Creangă sunt ale lui Creangă nu prin subiect, prin "istorie" — care sunt ale tuturora —, ci tocmai prin forma dată de el. E atât de clar lucrul acesta...

*Făt-Frumos, fiul Iepei* ar fi să fie o "postumă". (Şi dacă ar fi, ar trebui indicat acest lucru.) Dar povestea nici nu e isprăvită măcar.

Noi am văzut pe vremuri la un anticar manuscrisul acestei poveşti şi nu l-am cumpărat, nu numai pentru că preţul era mai presus de resursele unui student, ci pentru că nu prezenta nici un interes estetic. Acum ne pare rău, căci, dacă am fi ştiut ce rol o să aibă, făceam sacrificii şi-l *confiscam*.

Noi credem că Creangă nici n-a avut de gând să isprăvească această poveste şi s-o tipărească. Din toate poveştile lui, aceasta e singura unde întreg conţinutul e numai

*miraculos*. În toate celelalte, adevărate nuvele din viaţa de la ţară, miraculosul e secundar şi de multe ori e un ingredient pentru puterea realistă a picturii oamenilor şi vieţii lor sufleteşti. În *Făt-Frumos, fiul Iepei* e numai miraculos şi bucata nu are valoare decât numai pentru limbă, dar o valoare inferioară, chiar şi din acest punct de vedere, faţă de alte poveşti, fiindcă puţinătatea fondului se traduce în puţinătatea limbii (observ în povestea aceasta muntenisme, datorite probabil zeţarului bucureştean, căci *Făt-Frumos, fiul Iepei* a fost tipărit în *Convorbiri literare*, din 1898, când această revistă se mutase la Bucureşti. Mai observ cuvântul "milă" în loc de "poştă").

Apoi să se bage de seamă că, de când începe să scrie *Amintirile*, Creangă nu mai scrie poveşti. De atunci n-a scris decât *Cinci pâini*, care nu e poveste, ci o snoavă sau, mai just, rezolvarea unei probleme de aritmetică într-o anecdotă cu scop moral. După faza poveştilor, de când începe să scrie *Amintirile*, Creangă se simte mai scriitor, nu mai "spune poveşti" — poate i se pare că aşa e mai serios şi mai "literat" (acum scrie şi o piesă de teatru!). Poate... Cine ştie? Fapt e că în activitatea lui observăm două faze, şi în faza a doua nu mai pune la contribuţie miraculosul.

*Făt-Frumos, fiul Iepei* trebuie să fi fost un manuscris vechi părăsit de Creangă sau, dacă e mai nou, un manuscris la care totuşi a renunţat, genul conţinutului lui nemaifiind în preocupările sale, ori considerându-l *deja*, prea copilăresc.

Ediţia cuprinde şi istorioare instructive ca *Acul şi barosul, Inul şi cânepa* etc., luate din cărţile de citire pentru şcolile primare, alcătuite de Creangă în tovărăşia altor institutori.

Creangă a scris aceste istorioare nu ca poet, ci ca pedagog, cu un scop pur didactic, începător de didactic! E

ceva voit, combinat, şi nu acel joc al inteligenţei şi imaginaţiei, care este arta. Inferioare, din acest punct de vedere, şi mult inferioare, sunt “poeziile” lui Creangă, scoase din aceleaşi cărţi de citire, scrise copilăreşte pentru copii, de un om care nici n-a fost poet în versuri:

Clopoţelul de la gară
Dând semnalul de pornire
Toţi în grabă alergară,
Toţi cu toţi într-o unire.

Cum pot fi literatură nişte bucăţi scrise anume pentru a instrui şi educa pe băieţii din şcolile primare?

...Şi mai ales literatură a lui Creangă!

Frumuseţea supremă, sau ceea ce e suprem în frumuseţea operei lui Creangă este perfecta ei inutilitate. (De aceea bucăţi atât de bine şi de viu scrise ca cele două despre Moş Ion Roată, unde argumentează ori combate ceva, nu pot sta pe primul plan al operei sale.) El nu vrea să dovedească nimic în bucăţile sale cele mai bune, cum sunt *Amintirile* şi *Moş Nichifor Coţcariul*. Şi dacă din poveşti rezultă morala, pedeapsa celor răi etc., nu e vina lui...

Puţinele expresii sunt şi defecte. Când vrea ceva, atunci acela care scrie nu mai e ţăranul din fundul sufletului lui, ci târgovăţul, uneori institutorul. *Critica* gramaticii lui Măcărescu e o pată în *Amintiri*. Aici nu vorbeşte artistul, ci institutorul care combate şi vrea să dovedească. (Dar năuceala penibilă a lui Davidică cu gramatica e artă, căci e vorba de o scenă prinsă din realitate cu mult adevăr şi mult haz.)

Tot ce e orăşenesc în Creangă e inferior. Mai întâi, pentru că este ceva eterogen concepţiei şi expresiei generale a operei (tot aşa expresiile neaoş populare din Creangă ar distona vulgar în scrisul lui Maiorescu); şi al doilea,

pentru că orăşeanul Creangă era un mahalagiu. Când ţăranul din el, care rămăsese intact în fundul sufletului său şi pe care-l putea evoca în ceasurile mari, apărea stăpân în conştiinţa lui, alungând în chip radical pe mahalagiul de formaţie mai recentă — atunci Creangâ era nu numai un mare artist, dar şi un spirit de o fineţe neîntrecută şi în adevăr aristocrat — aristocratismul unei clase vechi, aşezate, cu tradiţii şi datini, cum erau ţăranii din Humuleşti din mijlocul veacului trecut.

Din acest punct de vedere, petiţiile lui la autorităţi, articolele lui, o parte din scrisorile lui, puse în "opera completă" ca parte integrantă a ei, strică, cu hotărâre, impresiei estetice.

Noi credem că Creangă trebuie ferit de orice pagină rămasă pe urma lui care se datoreşte târgovăţului din el, când aceste rămăşiţe sunt în adevăr rămăşiţe, şi nu bucăţi pe care el le-a scris ca artă şi a înţeles să le pună în opera sa de artă şi deci suntem siliţi să le primim ca atare.

Dacă cumva avem dreptate, atunci tipărirea versurilor intitulate de editori "Satirice (versuri inedite)" — triumful mahalagiului din Creangă — este o mare greşeală.

Azi am bani, azi am parale,
Azi de lume joc îmi bat,
La cazin şi-n tribunale
Sunt primit şi-mbrăţişat.
. . . . . . . . . . .
Onorabili şi cochete,
Eu cunosc a voastră sete

şi tot aşa mai departe... Acesta e omul care a scris vorbirea epică şi evocatoare de plaiuri şi de vremuri a lui David Creangă din Pipirig?

Aceste "Satirice" ne arată spiritul unui mahalagiu la

cafenea şi ne lasă să ne închipuim ce-ar fi fost, *poate, Dragoste chioară şi amor ghebos*. Dar din lista personajelor piesei şi din numele lor, ca şi din pagina rămasă, ne putem face o idee de acea piesă de “teatru”. A, dacă ţăranul din Creangă ar fi zugrăvit *mahalaua* (domeniul atât de plicticos de mult exploatat de scriitorii noştri), ar fi fost foarte interesant. Dar, pe cât se pare, nu ţăranul, ci mahalagiul satiriza mahalaua. Fără îndoială, ca document sufletesc ar fi fost şi această piesă interesantă. Pagina de manuscris cu *Dragoste chioară şi amor ghebos* era de vânzare alături de *Făt-Frumos, fiul Iepei* la anticarul de care a fost vorba mai sus.

Fireşte, dacă l-am feri de operele pe care nu le-a voit să le lase ca literatură, ar mai rămânea la pasivul lui, răspunzător de ele, numai acele pasaje datorite târgovăţului, atât de puţine, care sunt în opera tipărită de el în revistele literare.

Desigur, pentru studiul lui Creangă şi pentru biografia lui, e binevenit totul. Dar e nevoie oare ca aceste *documente* să fie trecute în opera lui literară?

Şi fiindcă a venit vorba de biografia lui Creangă — şi fiindcă multe bucăţi din ediţia aceasta nu pot avea, sperăm, nici pentru editori, decât un interes biografic (scrisori, petiţii, demisii etc.) — ne întrebăm întru cât avem nevoie şi de biografia lui de orăşean, la care se raportează toate aceste documente biografice? Biografia aceasta ne poate satisface o curiozitate comună, explicabilă, legitimă chiar, când e vorba de scriitori scumpi nouă, dar nu ne explică nimic din opera lui Creangă, pentru că opera lui e, tocmai, în afară de viaţa lui de orăşean, s-ar putea zice că e *contra* vieţii lui de orăşean.

Biografia, câtă ne trebuie, pentru explicarea operei lui,

e în *Amintiri*. Iar biografia aceasta, în partea ei esenţială, care a condiţionat pe scriitor, fiind a oricărui copil de ţăran din Humuleştii de-atunci, s-ar putea completa cu reconstituirea vieţii din vremea aceea din Humuleşti şi cu evocarea pitorescului naturii din valea Ozanei.

Autorul profund — demiurgos — al operei lui Creangă e poporul; concepţiile lui Creangă sunt ale poporului; al lui Creangă e numai talentul, pe care-l are din naştere. Opera lui Creangă nu datoreşte nimic incidentelor biografice ale orăşeanului din el, decât câteva pete (efect rău) şi (efect bun, dar indirect) nostalgia după Humuleşti, care e un factor al poeziei lui. Dacă ştim, pur şi simplu, că a fost un transplantat fără cultură, ştim tot ce ne trebuie din biografia lui de târgovăţ, ca să-l putem înţelege în totalitatea lui.

Dacă pentru cercetători e interesant tot ce-a rămas de la Creangă (ca şi "postumele" lui Eminescu), pentru plăcerea estetică paginile "postume" ale lui Creangă sunt, toate, dăunătoare. Creangă apare mai mic; apare, apoi, impur. Şi e nedrept să se dea aceste pagini ca opere ale lui, laolaltă cu celelalte.

Ce-ar zice el dacă s-ar trezi şi ar vedea astfel de ediţii, el care a cunoscut torturile autocriticii şi autocorijării, cum dovedesc manuscrisele lui chinuite, în care se vede atât de bine lupta pentru tot mai frumos, luptă care constă mai ales în înverşunarea ţăranului din el de a curăţi manuscrisul, cu deosebire în privinţa limbii, de imixtiunea târgovăţului.

Din cele de mai sus, nu urmează că, dacă ar fi să recomandăm o ediţie a lui Creangă, din câte există azi, n-am recomanda-o pe aceasta. Am recomanda-o, desigur, pentru că e mai exactă decât altele. Mai exactă — nu exactă.

CUPRINS

# LA MOARTEA LUI ALEXANDRU MACEDONSKI

Moartea lui Macedonski a pus din nou la ordinea zilei eterna întrebare dacă acest om a fost sau nu un mare poet. Aproape toţi cei care au scris cu acest prilej s-au încercat să-l reabiliteze ca scriitor, iar dl Karnabatt, în dorinţa de a-l reabilita şi ca om, a căutat să-l absolve de vina că a atacat pe Eminescu nebun.

Dl Karnabatt spune că Macedonski i-a mărturisit cândva că mult citata şi exploatata epigramă a scris-o fără să ştie că Eminescu e bolnav, fără intenţia de a o publica şi că a fost tipărită de Teleor fără ştirea şi învoirea autorului.

Se poate, dar e greu de crezut. În epigramă se spune că "un X pretins poet *acum* s-a dus pe cel mai jalnic drum; l-aş plânge, dacă-n *balamuc*" etc... Cum? Macedonski nu aflase că Eminescu e nebun? "Drumul jalnic" pe care s-a dus "acum" pretinsul poet, "balamucul" sunt simple figuri de stil? Şi numai o coincidenţă nefericită cu îmbolnăvirea lui Eminescu este cauza oprobriului sub care a zăcut Macedonski?

Dar, la urma urmei, nouă ni se pare că în jurul acestei epigrame s-a exagerat în toate chipurile.

Nu se poate face o vină capitală lui Macedonski că a scris-o. Artiştii de obicei sunt oameni reci şi chiar răi, mai ales invidioşi şi, din cauza invidiei, nedelicaţi. Istoria

anecdotică a literaturii este plină de ciocnirile ridicole şi antipatice dintre acei care "pun steaua să zboare" şi "se îmbată de scântei din stele".

Şi atunci, de ce atâta indignare pentru epigrama lui Macedonski?

Bineînţeles, expresia invidiei lui a fost excesivă, neobişnuită.

Dar, în sfârşit, indignarea publicului a fost într-adevăr atât de mare? Atât de mare încât să explice, singură, puţina trecere pe care a avut-o poezia lui Macedonski în lumea românească?

Nu credem. Dealtmintrelea, Macedonski a avut întotdeauna o "şcoală", o sumă de partizani şi chiar admiratori, recrutaţi printre cei care aveau o psihologie asemănătoare cu a lui. Prin urmare, când a exprimat sufletul unei categorii, categoria şi l-a însuşit.

Acei care nu au găsit în poezia lui expresia sufletului lor era natural să nu vibreze la această poezie. Şi aceştia au fost enorma mulţime a intelectualilor de după 1880. Au fost cei născuţi "eminescieni" şi deveniţi mai eminescieni prin împrejurările sociale şi morale de atunci. Cum era să fie gustat şi selectat Macedonski într-o epocă care trebuia să fie "eminesciană" chiar fără Eminescu?

Mai târziu a venit epoca ţărănisto-naţionalistă: Coşbuc, Goga etc. Nici atunci Macedonski nu putea fi omul vremii.

Desigur că atacurile sale împotriva lui Eminescu (şi altor scriitori scumpi publicului românesc) au mai îndârjit opinia publică. Dar atât...

Pe de altă parte, Macedonski, cam exotic prin imitarea şi transplantarea la noi a unei poezii străine; cam factice, pentru că şi acea poezie străină, pe care o imita, era tot aşa, nefiind nici recunoscut şi încurajat, pierzând, din

cauza aceasta, sentimentul contactului sufletesc cu publicul, a tot abundat în sensul său, s-a tot singuralizat şi a ieşit din literatură.

Macedonski, fără îndoială, a fost cineva. Cine nu e nimic nu face şcoală, nu stârneşte pasiuni pentru sau contra. Dar i-au lipsit unele însuşiri esenţiale — pe lângă lipsa lui de conformitate cu sufletul generaţiilor contemporane lui şi cu idealurile lor.

Macedonski, cu toate subiectele şi situaţiile pasionate din multe bucăţi în versuri şi în proză, cu toată sforţarea sa de a da o culoare strălucită stilului, a fost un scriitor abstract şi rece, între el şi realitate s-a interpus etern o pătură izolatoare. El a fost lipsit cu totul de acel *realism*, de acea posibilitate de contact imediat al sufletului cu lucrurile, fără care nu există literatură — nici clasică, nici romantică, nici simbolistă.

Avea arta, avea ştiinţa artei, avea, şi mai mult, cultul pentru artă, dar era lipsit de substanţă. Se zice că era *causeur* minunat, că răspândea cu profuziune idei despre artă, că încânta şi subjuga pe ucenici — ca mai toţi scriitorii abstracţi, lipsiţi de puterea de creaţie, ca toţi şefii de cenacluri, ca toţi iniţiatorii de curente noi minoritare.

Dar în lumea noastră — a noastră, şi nu numai a noastră —, în care toţi ceilalţi urmăresc cu tenacitate şi dibăcie folosul material, un om care a căutat imagini şi rime cincizeci de ani în şir, un om care şi-a pierdut vremea iniţiind în misterele artei câteva generaţii de “efebi”, ca mai apoi să-l părăsească, devenind practici, pe când el rămânea să predice altora, un asemenea om merită nu numai toată stima, dar într-o privinţă, şi toată admiraţia noastră. Căci nu se pot arăta multe exemple spiritului asupra materiei, ca întreaga viaţă a acestui om.

# DUILIU ZAMFIRESCU

## La moartea lui

Cu Duiliu Zamfirescu s-a stins ultimul scriitor din generaţia cea mare, care apare pe scenă pe la 1880 şi în care putem pune şi pe Eminescu, căci abia atunci începe să fie înţeles şi recunoscut şi el.

Cu Duiliu Zamfirescu s-a stins ultimul scriitor din scriitorii noştri, care şi-a păstrat puterea de creaţie până dincolo de vârsta maturităţii, probabil din cauza acelei eredităţi de care a vorbit însuşi, poate cam superlativ, şi din cauza neîntreruptelor sale preocupări intelectuale, care-i ţineau spiritul mereu viu şi-i dădeau necontenit puncte de vedere noi.

Acest foarte însemnat scriitor n-a fost preţuit cum trebuia. I s-au disputat prea mult ori i s-au recunoscut prea târziu unele merite, iar altele niciodată.

Cauzele sunt variate.

Începând cariera literară cu Macedonski — iar debuturile sunt în genere hotărâtoare —, a avut de suferit într-o anumită măsură nu numai de pe urma propriilor sale scăderi, ci şi din cauza discreditului acelei grupări literare, chiar după ce o părăsise. Apoi clasa lui socială, manierele "elegante", morga, antiţărănismul şi antidemocratismul lui — în lumea "proletarilor intelectuali", care

alcătuiau partea cea mai însemnată a publicului cititor şi din care se recrutau recenzenţii — l-au făcut antipatic, ca să spunem lucrurilor pe nume, fără putinţa unei despăgubiri din partea clasei sale, care nu a făcut parte niciodată din publicul cititor. S-ar mai putea adăuga la cauzele acestei antipatii şi teoriile lui cam paradoxale, prefeţele uneori sfidătoare, polemismul adesea intempestiv, şi articolul lui Gherea, care acum ni se pare o recenzie ca oricare alta, dar care atunci a făcut o impresie puternică.

Dar dacă aceste lucruri au dăunat întregii lui opere, poeziei i-au mai dăunat şi altele, şi de aceea el a fost nedreptăţit mai ales ca poet.

Lirismul lui potolit şi nevoia de lirism a epocii; caracterul clasic al poeziei sale; frumuseţea ei mai rece; preocuparea de “alte orizonturi” şi unele ingrediente “culturale”; concurenţa primejdioasă a unor emuli ca Eminescu în lirism şi Coşbuc în idilă şi descripţie — iată atâtea cauze care, adăugate la cele pe care le-am putea numi generale, au făcut ca acest foarte distins poet să nu pătrundă îndeajuns în conştiinţa publicului românesc, mult mai sensibil la opera unor poeţi inferiori lui, dar mai pe înţelesul şi gustul mulţimii. Ca să fim însă drepţi cu aceşti din urmă, trebuie să adăugăm că poezia lui Duiliu Zamfirescu e lipsită de forţă, de unitatea concepţiei, de acele însuşiri prin care poezia pune stăpânire pe suflete. Apoi, în această poezie se simte ca o umbră de artificialitate, de căutare. Aceste lipsuri şi aceste însuşiri negative justifică, măcar în parte, indiferenţa publicului mare. Dar dacă Duiliu Zamfirescu nu e un poet popular, în schimb e un poet iubit de artişti.

În roman, el a avut întotdeauna succes, bineînţeles nu un succes zgomotos, iar azi nu-l mai contestă nimeni. Dacă în poezie şi nuvelă el culege polenul din orice grădină,

în roman rămâne acasă. Romancierul zugrăveşte lucruri de ale noastre, atât de interesante pentru noi şi de caracteristice vieţii noastre. Din această viaţă, el a prins un moment important: "căderea neamurilor" şi "ridicarea noroadelor", şi, cum neamul care "cădea" era distins, el ne-a dat pagini admirabile de distincţie sufletească, pagini clasice — prin subiect, ca şi prin tratare. Şi iarăşi, cum lumea care se "ridica" era inferioară şi ridicolă — ca tot ce e nou —, şi hrăpăreaţă, el ne-a dat şi pagini realiste, cam şarjate poate, căci lumea aceasta ispiteşte întotdeauna pe caricaturistul care se găseşte într-un artist.

Prin romanele lui, şi mai ales prin *Viaţa la ţară*, opera luminoasă, simpatică şi încântătoare (lipsită de episoadele filozofice şi de subtilităţile preţioase de analiză psihologică, ca şi de complacerea în a stărui nefiresc asupra unor maneje erotice, care pătează pe alocurea celelalte romane ale sale), Duiliu Zamfirescu este unul din scriitorii noştri de mâna întâi şi unul dintre acei care nu s-au învechit deloc. Ba avem impresia că el a devenit mereu tot mai contemporan, în deosebire de toţi ceilalţi din epoca lui, afară de Eminescu şi Creangă.

Viabilitatea în viitorime a operei lui este ca şi probată, dacă această din urmă constatare e justă.

Duiliu Zamfirescu a atacat şi a fost atacat cu înverşunare. Socialişti, poporanişti, ţărănişti, ardeleni — el a luptat cu toată lumea. Şi, ca întotdeauna, polemicile au ajuns prea departe, şi dintr-o parte şi din alta.

Dar evenimentele mari din urmă au făcut pe mulţi oameni să-şi revizuiască unele stări de suflet, pe care le credeau imuabile, şi lunga neînţelegere a încetat.

Politica însă i-a răpit aceşti din urmă ani, fără nici un câştig apreciabil pentru ea (prezenţa unui om distins în

cohortele ei poate chiar îi dăuna) şi cu destulă pagubă pentru literatura ţării.

Dar, într-o noapte de vară, Duiliu Zamfirescu a devenit indiferent pentru totdeauna la toate nimicurile mari şi mici ale lumii acesteia.

CUPRINS

## *O muză* şi *Viaţa la ţară*

Bucăţile din volumul *O muză* sunt greşit intitulate "nuvele", căci unele sunt amintiri, iar altele schiţe.

În "amintirea" care a dat titlul volumului, o fată de douăzeci şi patru de ani, cam fantastă, distinsă, inteligentă, de o sensibilitate excesivă, se înamorează de un poet în vârstă de patruzeci şi patru de ani şi... îl cere în căsătorie. Dar medicii îi spuseseră fetei că, dacă se mărită, va muri.

Poetul, fie din cauza verdictului medical, fie din cauză că, cu toată tulburarea pricinuită de dragostea fetei, nu o poate iubi cu adevărat, fie mai ales din cauză că se simte prea în vârstă pentru a-şi lua răspunderea fericirii ei, fie din toate aceste cauze, refuză propunerea. Istoria aceasta emoţionantă e scrisă cu multă delicateţe. Faptul sau, mai exact, problema se adaugă la seria cunoscută: Chateaubriand, Goethe, Ibsen etc., etc.

Mai importantă ni se pare această mică istorioară pentru psihologia lui Duiliu Zamfirescu sau pentru biografia lui morală. Acum patru ani, el a tipărit în *Viaţa românească* poezia *Ce-a mai fost*, care a stârnit oarecare nedumerire. Acea poezie de dragoste era, în adevăr, cam stângace în execuţie şi avea ceva nehotărât în atitudine: poezia aceasta de dragoste era scrisă la o vârstă cu mult mai înaintată decât a poetului din *O muză*. Iar în această amintire, Duiliu Zamfirescu are un parantez explicativ

pus în gura eroului, care lămureşte, ni se pare, şi ceea ce e nehotărât în poezia amintită:

"Aş fi povestitor minciunos dacă nu aş mărturisi că mă gândeam la dânsa cu oarecare secretă speranţă de a-i plăcea. Firea noastră bărbătească nu iartă; te poţi vedea în oglindă cu părul alb şi pielea încreţită şi totuşi să-ţi simţi inima trudită de violenţa poftelor tinereţii. Cred chiar că acesta este farmecul maturităţii bărbăteşti pentru unele femei fine; ele simt lupta omului cu propriile sale porniri — spre deosebire de tineri care nu luptă cu nimic, ci numai îndrăznesc."

Iată şi câteva versuri din poezia amintită:

Eu îi citeam. O biată carte
Cu rime şi filozofie
Mă ajuta să par cuminte.
"— Citeşti ca din bucoavne sfinte"
Îmi zise ea.
    "— Citesc şi par
Un înţelept de cărturar,
*Fiindcă nu-ndrăznesc să fiu*
*Ceea ce sunt: nebun şi viu*
Şi nu-ndrăznesc să-ţi spun că eşti
Atât de dulce când zâmbeşti etc.

E de regretat că poezia nu se ţine în atmosfera aceasta şi cade în realităţi brutale şi distonante cu această tonalitate de la început. Dar nu despre aceasta este vorba.

În mica teorie de mai sus, Duiliu Zamfirescu pune o problemă interesantă: iubirea dintre fiinţe de vârste prea disproporţionate.

*Natura* împerechează fiinţe cât mai apropiate ca vârstă. Aşa-i trebuie ei pentru scopurile sale. La oamenii simpli, mai aproape de natură, împerecherile nepotrivite se dato-

resc unor cauze care nu au nimic comun cu dragostea mutuală.

Omul civilizat s-a depărtat de natură şi în privinţa aceasta. Nu e deloc natural ca adolescenta “L'Occitanienne” să se înamoreze de sexagenarul Chateaubriand. Nu e deloc natural ca un bărbat să iubească femei mai în vârstă decât el, dar biografiile scriitorilor mari ne arată necontenit această abatere de la normal. Pricina stă, credem, în însemnătatea tot mai mare pe care o capătă sufletul în “geneza” amorului la oamenii care, prin prea multă viaţă intelectuală, nu mai sunt *naturali*. Din punctul de vedere al naturii, fireşte că unui poet şi filozof de douăzeci şi cinci de ani îi convine, ca oricărui mascul, o fată de optsprezece ani. Dar din punct de vedere sufletesc — al nevoii de un suflet cu care să se “înţeleagă“ — se poate să-i convină mai bine o femeie “fină“ de treizeci de ani, căci natura, acum, nu mai vorbeşte singură.

Dar să ne mărginim la problema pusă de Duiliu Zamfirescu.

După el, femeile “fine” pot iubi bărbaţi în vârstă, pentru că sunt impresionate de lupta din ei — dintre dorinţă şi conştiinţa vârstei lor. Se poate. Dar vor fi rare cazurile când această iubire va fi adevărată, şi nu milă, ori efectul unui amor-propriu măgulit, ori, mai degrabă, amândouă.

După Victor Hugo explicaţia e alta:

> Car le jeunne homme est beau, mais le vieillard est grand...

Consolaţie de sexagenar ilustru şi de scrib închipuit... E posibil *să i se pară* unei femei că iubeşte pe un sexagenar pentru “mărimea” lui — dar atâta tot. În realitate, femeia simte altfel — că:

> Le vieillard est grand, mais le jeunne homme est beau.

În sfârşit, s-a spus că bărbatul matur are avantajul de a fi sensibil la “eternul feminin”, pe când tânărul juisează inconştient, fără a şti să preţuiască femeia. Da, aşa e — dar aceasta n-ar fi un motiv ca bărbatul matur să fie iubit, ci cel mult preţuit de femei. (...Între aceste trei personaje se joacă o figură inedită de cadril.)

Iubirea nu se poate întemeia decât pe simpatii şi afinităţi. Iar tânăra fată a lui Duiliu Zamfirescu, dacă iubeşte pe poet, îl iubeşte nu pentru lupta lui lăuntrică, nu pentru că “le vieillard est grand”, nu pentru că e sensibil la “eternul feminin”, ci pentru că acest poet are un suflet care-i place ei — cum alteia, care nu-i “fină“, unei fete de la ţară, îi place un flăcău care îi făgăduieşte, fără să-şi dea ea seamă, copii viguroşi.

În poetul din “amintirea” lui Duiliu Zamfirescu persistă încă ceva mai mult decât tinereţea: copilăria. Sufletul poetului nu are patruzeci şi patru de ani; are optsprezece. Dar, afară de aceasta, un intelectual, un om de imaginaţie, un om cu o intensă viaţă sufletească ajunge să-şi creeze un suflet, care nu mai este pur şi simplu o emanaţie proporţională cu trupul lui. Sufletul lui ajunge, prin hipertrofie şi dacă se poate adăuga o noţiune contradictorie, prin condensare, mai autonom de materie, mai puţin în funcţiune de corp, mai identic sie însuşi de-a lungul vieţii.

Starea sufletească, despre care e vorba aici, nu are nimic a face cu senzualismul brutal, care izbucneşte uneori la vârsta “critică“. Iubirea poetului de la Rovere din *O muză* îi va parfuma cu amintirea ei tot restul vieţii, şi atâta tot:

“Ei, ce-ai câştigat tu, della Rovere, că te-ai purtat aşa de frumos?

— Nimic. Atât numai că o doresc încontinuu. De câte ori mă simt singur, sau când lumea mă răneşte, sau când

sunt nedrept, din fundul sufletului ostenit apare domnişoara d'Astuni.

Apoi, întorcându-se către ducesa Grazzioli:

— Iată, dona Niccoletta, cam ce ar fi o "muză"."

Teoria din *O muză* şi versurile subiective din *Ce-a mai fost* arată că pe Duiliu Zamfirescu l-a preocupat teoretic şi practic problema melancolică a dragostei târzii.

Acum, că toate acestea sunt mizerii triste ale vieţii omeneşti, e sigur. E mult mai bine când coincid, cronologic, toate.

Dar să părăsim "marginea" acestei amintiri şi să ne întoarcem la schiţele din volum.

Aceste schiţe sunt satirice ori, mai exact, ironice. Dispreţul lui Duiliu Zamfirescu e un dispreţ mai mult de clasă, în deosebire de al lui Caragiale, care are ca obiect pretenţia nefundată, prostia vătămătoare a oamenilor din deosebite clase sociale. Dispreţul lui Duiliu Zamfirescu e, apoi, mai mult al unui spirit elegant, pornit din jignirea sentimentului estetic de către bădărănia oamenilor rău educaţi din clasele inferioare.

Acest scriitor, care în tratarea "limbii bune" poate fi socotit, în adevăr, ca un scriitor în genul lui Tolstoi, în privinţa oamenilor de jos, mărginiti, dizgraţiaţi de natură şi de societate, seamănă mai degrabă cu realiştii francezi, pe care i-a tratat cu atâta dispreţ. Sub coaja nespălatului Platon Karataev, Tolstoi a găsit omul, ba încă pe adevăratul om. Un Platon Karataev însă, pentru Duiliu Zamfirescu, e un antropoid.

În aceste schiţe cu multă ascuţime de spirit şi aproape întotdeauna cu un adevărat simţ al măsurii, se simte o atitudine cam supărătoare; conştiinţa autorului despre superioritatea lui intelectuală şi estetică, în comparaţie cu vulgaritatea lumii pe care o zugrăveşte. El pare mereu

mândru că e deasupra acestor bestii inferioare şi că-şi poate păzi în toată siguranţa toga neatinsă de stropii care sar din noroiul unde se bălăcesc ele. E un aspect ale acelei suficienţe, poate naivă şi în definitiv scuzabilă, care l-a pus adesea pe acest scriitor într-o lumină nefavorabilă.

Nici în schiţele acestea, apoi, Duiliu Zamfirescu nu se poate lipsi întotdeauna de acel polemism din prefeţe şi discursuri, care i-a stricat atât de mult. *O curcă romanţioasă*, aşa de reuşită în partea de la-nceput, aşa de nefiresc lungită mai apoi — faţă cu cerinţele genului —, mai este complicată şi cu o polemică împotriva unor adversari literari ai autorului, pe care o plasează într-un vis al curcii, stricând efectul de până aici, bazat pe umanizarea acelor însuşiri, numai, pe care le poate avea în adevăr pasărea respectivă.

Şi acum *Viaţa la ţară!* Ne folosim de reeditarea ei, pentru a ne exprima admiraţia, pentru a contribui la o cât mai întinsă lectură a acestui roman şi pentru a-l propune spre meditare prozatorilor începători, nu ca să-l imite, ci ca să facă cunoştinţă cu o nobilă privire şi tratare a vieţii.

Mai întâi, acest roman e lipsit aproape cu totul de acea filozofie care face pete dizgraţioase în alte opere ale acestui scriitor. În al doilea rând, satira e serioasă şi justificată pe deplin. Tanasă Scatiul şi neamul lui e rău şi primejdios. E încă gorilă.

În *Viaţa la ţară* sunt multe lucruri. E cucoana Diamandula, mama duioasă, e Tinca, "fata", e "Micu", "poetul", de care însă s-a făcut prea mare caz, dar mai cu seamă e Saşa Comăneşteanu, unul din tipurile cele mai ideale de feminitate din toate literaturile.

Saşa Comăneşteanu e o femeie practică, pozitivă, epitropul fraţilor ei şi vechilul moşiei lor comune, e o "fată

bătrână“, simplă, cultivată, dar nu cultă, o ființă absolut normală, poate chiar cam terre-à-terre, comparată cu eroinele de roman. Ea ar fi o ființă de duzină, dacă n-ar fi în sufletul ei acel elan, acea aspirație la bine și chiar la sacrificiu, și dacă din sufletul ei, din toată ființa ei, n-ar radia acea căldură sufletească, acea “căldură tainică“, de care vorbește poetul, și dacă ea n-ar avea acea distincție morală care face din această femeie un tip estetic desăvârșit.

Sașa e creată cu mijloacele cele mari ale artei. Și mai întâi cu zgârcenie. Romanul este ea și, cu toate acestea, dacă adunăm toate pasajele în care e vorba de dânsa, nu obținem prea multe pagini. Și totuși, de la o vreme, ea parcă se detașează din carte și se încorporează în lumea realităților tangibile. Puțin ne spune scriitorul despre dânsa. El o înfățișează trăind. E procedeul lui Tolstoi. Natașa râde, plânge, vorbește, în trei volume, fără ca Tolstoi să intervie altfel decât fonografiind-o și cinematografiind-o, însă atât de selectiv — numai ceea ce e esențial și caracteristic, adică numai ceea ce contribuie mereu la *crearea* ei.

Și fiindcă amintim mereu de Tolstoi, să spunem un cuvânt despre apropierea ce s-a făcut între Duiliu Zamfirescu și romancierul rus. Este Duiliu Zamfirescu un imitator ori cel puțin un elev al lui Tolstoi, pe care-l admira?

E posibil ca scriitorul nostru să fi învățat și la școala lui Tolstoi. Un scriitor e ucenicul literaturii întregi și în special al scriitorilor cu care are o înrudire sufletească și deci îi plac, îi convin, îi frecventează și de la care nu poate să nu învețe. Dar scriitorul original atât datorește maeștrilor. Iar Sașa nu are nimic rusesc. E varianta noastră a tipului de femeie ideală, adică a femeii în care, datorită eredității și mediului, s-au combinat armonios însușirile de mamă, nevastă și gospodină: însușiri pe care selecția le-a dezvoltat în femeie de-a lungul evoluției speciei, dar

care se găsesc atât de rar în acea stare de puritate şi dozate în acea proporţie, încât să rezulte o Saşa Comăneşteanu.

E atât de a noastră Saşa Comăneşteanu, încât îi putem fixa clasa socială şi epoca. Saşa e din aceeaşi categorie ca şi femeile dlui Brătescu-Voineşti, care iubesc ca nişte "surori", pentru că iubirea lor e o iubire pur omenească, adică cu multă participare a sufletului. Acest accent pus pe partea sufletească din iubire dă un caracter deosebit, special amorurilor imaginate de aceşti scriitori. Pană Trăsnea e bătrân în comparaţie cu nevasta lui. Tot aşa Udrescu. Şi nici Casierul şi Elena Cioranu din *Două surori* nu mai sunt tineri, Saşa Comăneşteanu are fire de argint. În aceste iubiri psihologia îşi ia drepturi mari asupra fiziologiei. De aceea sunt nu numai posibile, ci şi adânci şi impresionante.

Dar această lume de obicei e lumea Saşei, e clasa boiernaşilor. Hotărât, ceea ce este mai distins în literatura noastră se datoreşte boierimii mici — Alecsandri, Duiliu Zamfirescu, dl Brătescu-Voineşti sunt martori.

Am vorbit prea larg despre psihologia acestei clase şi a scriitorilor ieşiţi din ea în studiul despre dl Brătescu-Voineşti. Cu o altă faţă a problemei, importanţa micii boierimi în cultura română, m-am ocupat în *Spiritul critic...*

Dl Brătescu-Voineşti ne-a dat mai ales bărbatul ideal din această clasă — cu tonul d-sale liric; Duiliu Zamfirescu ne-a dat mai ales femeia din aceeaşi clasă — cu tonul lui liniştit, mai realist.

Dar această clasă a fost. Acum *Pană Trăsnea Sfântul, Neamul Udreştilor* şi *Viaţa la ţară* sunt pagini de istorie, care închid suprema distincţie atinsă cândva de sufletul românesc, dezvoltat în condiţii prielnice subţierii intelectuale şi morale a rasei.

CUPRINS

# IONEL TEODOREANU

## La Medeleni

Dl Ionel Teodoreanu a debutat acum şapte ani cu notaţii metaforice şi cu “legende”. De la aceste “jucării” (cum le numea însuşi), expresie a primei tinereţi, un fel de acordare preliminară a instrumentului artei sale, d-sa a trecut la schiţe şi nuvele (din care o parte alcătuiesc volumul *Uliţa copilăriei*), şi ele cu un pronunţat caracter de “jucării”, dar anunţând deja pe romancierul de azi, prin grija detaliului, prin varietatea personajelor şi prin evocarea atmosferei de familie. *Cel din urmă basm, Ş-atunci, Vacanţa cea mare, Căsuţa păpuşilor* sunt pregătiri sau mai bine exerciţii de roman, sunt preludiile *Medelenilor*. Sunt, într-un sens, ca *Oamenii din Dublin* ai lui James Joyce faţă cu *Ulysse*. Dar, mai cu seamă, una din forţele creatoare ale dlui Ionel Teodoreanu se manifestă cu putere în aceste nuvele: marele său talent de a crea tipuri de femei şi în special (ceea ce este mai greu de creat) tipuri de fete. Ioana din *Vacanţa cea mare*, Sonia din *Cel din urmă basm*, Magda din *Căsuţa păpuşilor*, Mira din *Ş-atunci* nu cedează ca putere de viaţă şi graţie nici unui tip feminin din literatura noastră (afară de Saşa Comăneşteanu), iar aceste tipuri, deşi foarte deosebite unul de altul, au ceva comun (afară de Ioana), au vicacitatea, individualis-

mul, *crâneria* Olguţei — ceea ce arată predilecţia artistică a dlui Ionel Teodoreanu pentru această caregorie feminină —, deşi a creat admirabil şi tipul *cellalt*, în Monica.

Jocuri de artă copilăreşti în "jucării" şi "legende" — apoi *adolescentă* combinare de "jucării" şi de creaţie în schiţe şi nuvele — şi în sfârşit creaţie matură, dar încântător de vioaie şi tinerească în *Medeleni* — iată "evoluţia" dlui Ionel Teodoreanu. Această dezvoltare normală, paralelă cu ordinea experienţei sale asupra vieţii şi cu ordinea în care se dezvoltă însăşi literatura în genere, este, *a priori*, o garanţie a sincerităţii sale artistice şi făgăduinţa unei dezvoltări normale a scriitorului până la ultimele posibilităţi ale talentului său.

Acest acord cu ordinea experienţei se observă şi în însăşi conceperea şi realizarea *Medelenilor*, unde dl Ionel Teodoreanu a început cu copilăria eroilor, pentru a urma cu adolescenţa şi apoi cu maturitatea lor — căci trebuie de accentuat că *Medelenii* nu sunt romanul copilăriei, ci al unei generaţii. "Roman al copilăriei" e numai *Hotarul nestatornic*, pentru că... este primul volum al epocii acestei generaţii. *Hotarul nestatornic* e tot atât de mult sau de puţin romanul copilăriei, ca şi *L'Aube* şi *Le Matin* ale lui Romain Rolland. *Le Matin* este "hotarul nestatornic" al unui om; *Hotarul nestatornic* este "le matin" al generaţiei care avea douăzeci de ani la începutul războiului nostru.

Stăruiesc asupra acestui fapt, nu numai pentru a defini pe dl Ionel Teodoreanu, care nu este "romancierul copilăriei", ci şi pentru a defini *Hotarul nestatornic*, pentru că acest volum e conceput în funcţie de celelalte şi multe lucruri din el sunt premisele unor "concluzii" din volumele următoare. De unde urmează că multe din însuşirile acestui volum nu pot fi judecate în toată cunoştinţa de cauză, decât în perspectiva acelor volume.

Pe de altă parte, cu toate că *Hotarul nestatornic* este o parte a unui tot, analiza acestei părţi nu ar putea fi de ajuns pentru a defini arta de romancier a dlui Ionel Teodoreanu, pentru că *Hotarul nestatornic* are ca obiect foarte special vârsta copilăriei. Acest obiect a determinat, în chip special, concepţia şi executarea operei, deci compoziţia ei.

Copiii nu acţionează ca oamenii mari, nu merg pe făgaşuri cunoscute, determinate de idei, de presiunea socială, de norme de morală şi de "sociologie". Viaţa copilului e spontaneitate, neprevăzut. Adultul continuă. Copilul începe mereu; acţiunea lui e mereu creaţie nouă, din nou. Aşadar, în viaţa copilului nu poate fi vorba de evenimente, ci numai de întâmplări, nu poate fi vorba de intrigă, de conflicte, de peripeţii, de înnodare şi deznodământ. Acţiunea e fără cauzalitate evidentă şi obişnuită, fără finalitate cu scadenţă îndepărtată.

Cu termeni din alt domeniu, am zice că *Hotarul nestatornic* nu are "acte" (I, II, III...), ci numai scene şi tablouri sau, mai exact, că este alcătuit dintr-o serie de "momente" (mă gândesc la titlul lui Caragiale).

Şi-n adevăr, în *Hotarul nestatornic* personajele sunt de obicei arătate, şi nu expuse, acţiunea prezentată, şi nu povestită. Întrebuinţând termeni gramaticali, dl Ionel Teodoreanu îşi pune personajele mai mult la prezent decât la trecut.

De aici abundenţa dialogului. Privite pe deasupra, fără a le citi, paginile volumului fac impresia unui exces de dialog. Atâta dialog într-un roman al vieţii mature ar fi un defect. În romanul de intrigă, "cu subiect", cu peripeţii, în care acţiunea *merge* spre deznodământ, prea multul dialog este un balast şi o frână. Dar aici, în aceste "momente", dialogul este însuşi materialul — şi însăşi *creaţia*.

Dialogul are menirea să înfăţişeze personajul, să-l realizeze, ca şi în arta dramatică.

Dar creaţia prin dialog este creaţia excelenţă. Această concluzie, ştiu, vine în contradicţie cu opinia curentă, care pretinde că dl Ionel Teodoreanu este un liric (căci este liric, sau, mai bine, este şi un liric) e unul din cei mai puternici şi mai puţin subiectivi creatori.

Lirismul din opera dlui Ionel Teodoreanu, când nu e lirismul autorului în faţa naturii ori lirismul personajelor sale lirice (pe care le redă cu obiectivitate, deci cu lirismul lor), este atitudinea creatorului faţă de personaje, adică faţă de creaţia sa, este răsunetul personajelor în sufletul său. Dar aceste personaje sunt create foarte obiectiv, sunt foarte vii şi foarte deosebite unul de altul. Un subiectiv, cu alte cuvinte un om care nu poate ieşi din el însuşi, transpune în el personajele operei sale şi deci toate seamănă cu el, sunt variante ale fiinţei sale (afară de cele confecţionate de el din carton). Dl Ionel Teodoreanu, din contra, se transpune el în personajele sale, se diversifică în ele, ia forma lor, le trăieşte. (Adică are diverse posibilităţi sufleteşti şi facultatea de a şi le lămuri sieşi şi a le realiza până la capăt — căci, afară de comedie, observarea realităţii joacă nu mai mic rol în creaţie decât citirea în propriu-ţi suflet a diverselor posibilităţi sufleteşti.)

Această obiectivitate se putea observa şi în nuvelele sale, cu toate că acolo sentimentul autorului *în preajma* personajelor era mai puternic. Dar, încă o dată, una e obiectivitatea tipului şi alta e răsunetul tipului în sufletul creatorului lui.

Efectul cel mare produs de opera dlui Teodoreanu asupra publicului se explică, mai înainte de toate, prin această putere de creaţie obiectivă, căci aceasta e calitatea adevărată a unui romancier; celelalte sunt ingrediente.

Şi-n adevăr, în *Hotarul nestatornic* dl Ionel Teodoreanu, "liricul" acesta are, se poate zice, halucinaţia vieţii (gândiţi-vă numai la Olguţa...). Personajele sale i se impun, se impun imaginaţiei sale cu actele, cu gesturile, cu vorbele lor. Cu toate că aceste personaje trăiesc din substanţa vieţii proprii a autorului, ca la orice creator, dar ai impresia că această substanţă se încheagă în personaje după voia lor, şi nu a autorului. Personajele cresc în sufletul autorului, fiecare conform cu legile dezvoltării proprii, hrănindu-se cu sufletul autorului, ca plantele, oricât de diverse, din substanţa aceluiaşi pământ. Adevăratul creator este până la un punct iresponsabil de creaţia sa, pentru că este dominat de ea. El numai o stilizează. Personajele se nasc şi, mai ales, se dezvoltă după voia şi firea lor proprie. Se zice că Dickens şi Dostoievski nu ştiau mai dinainte ce-au să mai facă personajele lor. (Şi cred că nu este un singur cititor care să nu simtă că aşa se petrece şi cu crearea Olguţei.) Iar Balzac spunea foarte serios: "Să lăsăm asta şi să ne întoarcem la realitate, la Père Goriot". Dacă personajul nu i s-ar fi impus, vorbele lui Balzac ar fi şarlatanie şi poză.

Dar mai cu seamă viaţa copilărească — spontanietate, ilogică, neprevăzut — nu mi-o pot închipui redată fără această lăsare în voie a personajului să facă ce vrea, conform cu logica lui ascunsă, simţită de autor prin pură intuiţie. Şi dl Teodoreanu are în grad înalt această intuiţie, această halucinaţie — viziunea acestui neprevăzut, acestei eterne născociri a copiilor.

Dar — şi aceasta se cuprinde în cele spuse până aici — vivacitatea creaţiei sale nu atârnă numai de acest talent al său, ci şi de realitatea pe care a zugrăvit-o. D-sa a zugrăvit cea mai vie realitate, căci viaţa copilăriei este

mai vie decât a maturităţii. Şi nu numai pentru că organismul fizic şi sufletesc al copilului este mai nou, mai tânăr, mai neuzat, ci şi din altă cauză. Normele în care e îngrădită viaţa omului matur, norme care nu-l mai constrâng *din afară* (asta n-ar fi nimic! Copilul e şi el constrâns destul din afară, ba poate mai mult), ci dinlăuntru, din partea conştiinţei lui, aceste norme împuţinează viaţa, o reduc, o canalizează pe acele făgaşuri de care vorbeam mai sus. Desigur că normele sunt o adaptare a speciei, au de scop, în ultimă analiză, să prezerve viaţa în lungime, să împingă termenul fatal cât mai departe, dar aceasta prin încetinirea vieţii, căci normele sunt reguli de economisire a vieţii, ne învaţă s-o cheltuim chibzuit, ca să dureze cât mai multă vreme. Sunt un *pisaller*. Extensiune pe socoteala intensităţii. *Aurea mediocritas*. Copilăria însă e cheltuială nebună de viaţă, risipă dezordonată — pentru că are de unde şi pentru că nu există frână internă. Şi cine redă viaţa copilăriei, cine poate s-o redea redă, prin chiar aceasta, mai multă viaţă, o viaţă mai vie. Aşadar, la forţa talentului de creaţie contribuie şi obiectul asupra căruia se exercită acest talent. Şi e cazul dlui Ionel Teodoreanu din *Hotarul nestatornic* şi din *Drumuri*.

Să se observe siguranţa cu care instinctul său artistic (intuiţia sa, halucinaţia sa) îi dictează dlui Ionel Teodoreanu natura acţiunilor personajelor şi cât de bine e dozată copilăria acestor personaje, atunci când, în adolescentele *Drumuri*, se amestecă cu zorii maturităţii. Şi cum, odată cu acest amestec, se schimbă, adaptându-se, şi "compoziţia" operei.

În *Drumuri* compoziţia are încă mult din procedeul "momentelor", dar deja începe subiectul şi intriga, pentru că personajele încep să fie "mari". Şi mai cu seamă Dănuţ.

Din cauza complicaţiilor sentimentale, el nu mai este copil. Şi acţiunea lui acum ajunge mai şablonată, începe să intre pe făgaşuri cunoscute (este amant, cu tot ce-i impune acest ipostas), păstrând, bineînţeles, încă mult din copilăria din care iese abia acum. Olguţa însă se comportă cu aceeaşi spontanietate ilogică ca şi în *Hotarul nestatornic*. Viaţa ei nici în *Drumuri* nu are încă "subiect". Nici aici ea nu continuă nimic; creează din nou, şi parcă din nimic. Olguţa, care are zece ani era, din cauza inteligenţei şi voinţei ei, mai tare decât Dănuţ — acum din cauza că nimic n-a angrenat-o încă în viaţă (cum pe Dănuţ l-a angrenat legătura cu Adina), a rămas tot copil. Şi simţim că Olguţa va păstra şi de aici înainte mai multă copilărie, acea copilărie care este semnul distinctiv al fiinţelor de elită, vii, inteligente, curioase de viaţă, spontane, refractare la conformism, rezistente la anchilozare morală, la mecanizarea vieţii.

Legea vieţii este frica de moarte, adică evitarea a tot ce poate scurta timpul scurt cât mai avem încă de respirat. (Se poate dovedi că şi preceptele moralei celei mai înalte şi mai "dezinteresate" se reduc, în ultimă analiză, tot la această lege.) Orice semn, orice precursor al morţii este oribil, şi orice semn de viaţă intensă este încântător. Şi aceasta e o cauză pentru care gustăm şi lăudăm în artă expresia vieţii cât mai puternice. Dar viaţa împuţinează viaţa. Materia nobilă şi elastică se durifică cu vremea. Ţesutul devine coajă. Pe partea sufletească, aceeaşi anchilozare şi scleroză, şi din cauze organice, şi din cauza presiunii sociale, care pune viaţa în tipare. Iată pentru ce copilul este atât de încântător. Şi iată pentru ce dl Ionel Teodoreanu este un scriitor atât de încântător: În *Hotarul nestatornic* şi *Drumuri* d-sa redă viaţa cea mai spon-

tană, cea mai vie — şi nu numai pentru că zugrăveşte deocamdată mai mult copii şi adolescenţi, ci şi pentru că din viaţa oricui (a zugrăvit şi oameni maturi) alege şi redă ceea ce e mai spontan şi mai viu sau, mai just, fiindcă alege pe acele fiinţe care-şi păstrează mai îndelung şi mai mult "copilăria" (dl Deleanu, Herr Direktor etc.).

Un tip numai, tipul idealei dne Deleanu, este matur, lipsit de copilărie, ori cedând rar copilăriei.

Conştient sau inconştient de semnificaţia creaţiei dnei Deleanu, dl Ionel Teodoreanu dă dovadă prin această creaţie de o viziune exactă a economiei romanului său. *Medelenii* sunt o mică lume aparte, o familie în adevăratul înţeles al acestui cuvânt. *Medelenii* sunt, în sfârşit, burghezia noastră aşezată, superioară. De unde urmează că, deşi perfect individualizate, tipurile din roman au totuşi o pecete: spiritul "Medeleni". Iar fiinţa care reprezintă, care deţine normele medelenismului este dna Deleanu. (De aici eterna discordanţă dintre ea şi Olguţa, dintre normă şi spontaneitate.)

La ea, aşadar, nu poate fi deloc vorba de neprevăzut, de discontinuitate, de creaţie mereu din nou, ca din nimic — ceea ce-şi poate permite dna Deleanu în mai mică măsură, iar Olguţa, la extrem. Dna Deleanu, păstrătoarea normelor familiei şi a normelor de viaţă adaptată la exigenţele sociale, nu mai poate avea copilărie. Şi nu are.

Dănuţ şi Olguţa fac parte din Medeleni, fiecare în felul său, cu totul al său. În definiţia lor, genul proxim e medelenismul şi diferenţele specifice sunt temperamentele lor. A zugrăvi aceste diferenţe, adică a crea individualităţi foarte distincte, dar a reuşi, *în acelaşi timp*, a păstra acestor individualităţi şi pecetea genului lor comun, nu este un merit banal, şi dl Teodoreanu are şi acest merit.

Iar acest merit este cu atât mai remarcabil, cu cât d-sa a avut de individualizat fiinţe greu de individualizat în artă, pentru că şi în natură nu sunt încă destul de bine individualizate. Căci dacă societatea nivelează pe omul matur, copilul, la rândul lui, cu toată viaţa exuberantă din el, încă nu e individualizat complet din cauza puţinei lui dezvoltări. (Numai supraomul lui Nietzsche ori eroul ibsenian ar avea destulă vârstă, pe de o parte, şi ar fi destul de dezrobit de societate, pe de alta, ca să fie individualizat cât poate fi un om pământean.)

Omenirea primitivă e mai puţin diversificată. Un om seamănă mai mult cu altul decât în societăţile înaintate. Sălbaticii sunt turmă; oamenii civilizaţi sunt indivizi. Dar copilăria e, într-un sens, omenirea primitivă. Divergenţele dintre copii sunt linii care apucă în direcţii deosebite, dar abia au început să se lungească, şi deci sunt încă aproape una de alta, ca spiţele roţii când abia au pornit de la osie. Oricât s-or fi deosebit la cinci ani, dar la cinci ani Sheakespeare şi Kant desigur că semănau mai mult decât la patruzeci de ani. A distinge bine deosebirile mici şi a le reda presupune viziune ascuţită, şi individualizarea atât de puternică a micilor eroi ai dlui Teodoreanu este un merit mai mare decât individualizarea unor eroi maturi. Acum, când citim *Hotarul nestatornic*, lucrul ni se pare simplu, ca tot ce este bine reuşit.

La impresia produsă asupra publicului de *Medeleni* a contribuit şi chipul în care tipurile sunt variate şi în acelaşi timp şi ceea ce s-ar putea numi raportul estetic dintre personaje, sau dintre coloratura lor. (Problema pe care am dezvoltat-o aiurea vorbind de Caragiale.)

Zece tipuri, oricât de individualizate, dar reprezentând, să zicem, acelaşi temperament, vor da unui cititor plăcerea,

mai mult intelectuală, a diversităţii în unitate şi a unui talent superior în nuanţări, dar îi vor reda, în fond, mai puţină viaţă, îi vor deschide fereastra asupra unei porţiuni mai restrânse de umanitate.

Zece tipuri din categorii sufleteşti şi sociale cât mai îndepărtate vor da cititorului şi mai mult senzaţia vieţii şi, ceea ce e mai important, creaţia va fi mai pitorească. Olguţa, Monica, Dănuţ, dl Deleanu, Herr Direktor, Mircea Balbuş, Tonel etc. — atâta varietate, atâtea feluri de oameni, tind tot mai mult să epuizeze psihologia umană.

Dar această varietate devine şi mai pitorească atunci când juxtapunerea produce efect estetic prin natura tipurilor ca: Tonel şi Mircea Balmuş; dl Deleanu şi Herr Direktor; Mihăiţă Balmuş şi cucoana Catinca Balmuş etc. Că viaţa reală nu adună numaidecât pe oameni în acest raport, nu face nimic. Arta este artă, adică artificiu, şi nu realitate. Totul e chestie de măsură şi tact — ceea ce nu aveau în vedere romanticii cu contrastele lor simpliste, strigătoare, naive.

Dar piatra de încercare a formei de creaţie este consecvenţa tipului cu el însuşi de-a lungul vremii, mai ales când personajul e dus din copilărie la vârstele următoare. Să se observe cu ce fineţe şi tact a introdus dl Ionel Teodoreanu tulburările adolescenţei în sufletul poetic al Monicăi. Şi cum tulburările au luat exact culoarea sufletului Monicăi, culoarea “romantismului” ei. Şi cum a amestecat visătoria lui Dănuţ de la zece ani cu izbucnirea naturii lui de la şaptesprezece ani, amestec atât de bine dozat în alternanţa de brutalitate şi stângăcie, de senzualism şi poezie, şi mai ales în sentimentele lui de dragoste, împărţite între angelica Monica şi mai substanţiala Adina, şi chiar în sentimentul şi purtarea lui faţă numai cu Adina, conside-

rată de el totodată şi ca o Beatrice, şi ca o Rosa la Rosse. Ce patimă chinuită şi chinuitoare sparge sufletul aceluia pe care-l ştim atât de concentrat la zece ani, atât de deprins să trăiască din risipa propriei sale substanţe sufleteşti! Dar creaţia lui Dănuţ are o semnificaţie şi mai largă. În Dănuţ din *Drumuri* dl Ionel Teodoreanu a pictat, adică a început să picteze, caracterul tulbure al adolescenţei, amestecul de idealism şi de impuritate — a pus cu putere problema greu de descifrat a acestei vârste ingrate —, ne-a dat replica naţională a atâtor opere străine, în care, de o bucată de vreme, se tratează această problemă. Dar, în deosebire de mulţi scriitori străini care pleacă de la problemă, dl Ionel Teodoreanu creează fără nici un gând teoretic, poate chiar fără să-şi dea seamă de înţelesul psihologic şi social al creaţiei sale, ceea ce garantează şi mai mult autenticitatea creaţiei.

Dar tipul cel mai frapant este Olguţa, atât prin natura personalităţii sale, cât şi prin cantitatea de viaţă acumulată pe numele ei. Dacă în construirea Monicăi şi a lui Dănuţ autorul recurge şi la analiză, pe Olguţa o realizează aproape numai prin acţiune. Olguţa este creaţie pură. Personalitatea ei reiese mereu — se adaugă, creşte în mintea noastră — din faptele ei, din născocirile ei, din necontenita zbatere de viaţă, pe care dl Teodoreanu, cu un instinct infailibil şi cu o generozitate superbă de creator, le acordă eroinei sale de-a lungul *Hotarului* şi al *Drumurilor*, fără să se dezmintă şi fără să-şi dezmintă tipul un moment. Aşa cum ne-a arătat-o dl Teodoreanu până acum, până la vârsta de şaptesprezece ani, îmi pare că Olguţa e tipul de femeie cel mai reuşit din literatura noastră şi un tip tot atât de reuşit ca şi ale lui Caragiale. De pe acum, toată lumea vorbeşte de ea ca de o cunoştinţă. Olguţa este o

ființă cu care se compară fetele din lumea reală: " O Olguță". Și încă tipurile caragialiene au avantajul genului literar respectiv, căci creațiile comice sunt mai frapante, prin definiție. Și trebuie să amintesc apoi din nou că tipurile cel mai greu de creat sunt cele de fete.

Pe lângă aceste personaje pe care le cunoaștem încă de copii, există în opera acestui "romancier al copilăriei" o mulțime de personaje vârstnice, create cu același talent de a insufla viața, de a conferi tipului o individualitate tranșantă. Voi remarca, mai ales pentru siguranța cu care autorul se mișcă în sfera creației sale, pe Adina, animalul superb, redat mai ales ca atare (căci acesta este rolul ei în economia romanului), a cărei psihologie sumară nu este altceva decât sufletul corpului ei. Apoi d-na Deleanu "mama"; dl Deleanu, tatăl-camarad, frate mai mare al Olguței și până la un punct copilul ei, epicureu, aproape *jemanfișist*, om care parcă înțelege totul, chiar când nu înțelege totul, suportând greu sentimentul responsabilității, având întotdeauna resursa unui optimism ad-hoc în fața complicațiilor care i-ar reclama energie; Herr Direktor, moldovean stilizat *ai l'américàne*, dar *made în Germany:* occidentalism, automobil, monoclu, *self-governement;* magistratul Mihăiță Balmuș, pensionar cu anticipație, care-și poartă decența moldovenească în ulița Popa-Nan; cucoana Catinca Balmuș, care "cântă în casă" sub privirea ușor ironică de blândețe a lui conu Mihăiță, femeie bună, deșteaptă, neastâmpărată, "originală", un fel de Olguța de modă foarte veche. Și Tonel ("m...mă...mă... Balmuș!"), liceanul din grupul lui Dănuț, dezmățat, chefliu, chiulangiu, palavragiu, băiat de resurse, "băiat bun". Tonel acesta — cine este el? E așa de viu, așa de adevărat, așa de *văzut*, încât aș fi aplecat să cred că dl Ionel Teodoreanu l-a copi-

at după cineva din viaţa reală, dacă n-aş şti că un personaj copiat nu trăieşte niciodată într-o operă de artă, căci copierea este servilă şi taie aripile creatorului. Acest Tonel e unul din acele tipuri din cărţi pe care ai impresia că l-ai întâlnit undeva, şi nu-ţi aduci aminte unde. Acest Tonel e un mic *tour-de-force* de creaţie.

Dar în *Medeleni* trăiesc, fiecare cu individualitatea lui, şi tipurile arhisecundare, personaje care abia apar, cum sunt de pildă servitoarele Anica şi Profira. Aceasta poate că se datoreşte şi conştiinciozităţii de artist a dlui Teodoreanu, căci un artist adevărat nu lasă nimic, nici un detaliu cât de mic, fără să-i dea toată arta de care e capabil. (Renan admira pe arhitecţii greci, şi Proust pe cei medievali pentru că au pus toată arta lor chiar şi în acele părţi ale templelor şi catedralelor care poate nu aveau să fie văzute de nimeni niciodată.) Dar nu e nevoie numaidecât de această conştiinciozitate. Un creator adevărat nu poate să nu vadă individualitatea, personalitatea oricăruia din tipurile pe care le aduce în scenă fie şi pentru un moment. Vede mereu. Personajele sale, chiar cele cu un rol incidental, "joacă" pe scenă. E proba sigură a unei mari puteri de creaţie.

Câteva excepţii... scot regula în relief.

Aşa Mircea Balmuş, prietenul lui Dănuţ, suspinătorul Olguţei, mi se pare un tip mai nelămurit, un tip creat parcă mai mult teoretic, ca să ocupe un loc în şahul psihologic al *Medelenilor*, un tip parcă nu venit în roman, ci adus de dl Teodoreanu. Ori poate nelămuritul lui Mircea Balmuş corespunde cu nelămurirea încă a personalităţii lui Mircea Balmuş? Oricum, dl Ionel Teodoreanu nu ne-a dat lămurit această nelămurire.

Dar cu Gheorghiţă, *groom*-ul lui Dănuţ, ce-a voit să

facă dl Ionel Teodoreanu? Un personaj credincios, cinstit, firesc, o “Mioriţă“ în palatul american al lui Herr Direktor? Acest Gheorghiţă nu-mi place (ori e o idiosincrazie a mea?). Nu ştiu ce milogeli, marghioleli, dulcegării, ş-apoi scrisoarea aceea a lui, pseudoţărănească, către dna Deleanu, compusă de... dl Ionel Teodoreanu atât de filologic, conform cu toate regulile de transcripţie a fonetismului dialectal! (Adevărul e că omul incult nu-şi poate consemna... fonetismul!)

Hotărât, dl Ionel Teodoreanu nu poate zugrăvi satisfăcător pe ţărani. Nu-i cunoaşte. N-are de unde pleca în crearea lor. Iată şi Moş Gheorghe... Moş Gheorghe poate stoarce lacrimi multor ochi frumoşi, albaştri, căprui şi negri, dar Moş Gheorghe este un ţăran cam de carnaval. Prea mult justifică autorul ideea de “moş”, iar ideea aceasta însăşi e în mare parte o închipuire.

Eram să uit pe Fiţa Elencu (dintr-o generaţie defunctă de “Medeleni”) care, într-o privinţă numai, explică ereditar pe nepoata ei Olguţa. E unul din tipurile cele mai frapante — în bună parte redat oarecum indirect, prin sentimentele celor care au cunoscut-o şi chiar prin actele lor. Furia împotriva broaştei, expediţia în contra animalului fantastic zugrăvesc şi ele răutatea şi inima de cremene a Fiţei Elencu — şi ceva din ceea ce a moştenit de la ea Olguţa, şeful expediţiei; inteligenţa aprigă, individualismul, independenţa şi... impertinenţa.

Din toate aceste elemente analizate până aici dl Ionel Teodoreanu a creat o realitate nouă: *Medelenii* sunt o mică lume deosebită, adăugată la lumea creată de arta noastră naţională. Iar oamenii dlui Ionel Teodoreanu nu sunt noi numai pentru că d-sa a încetăţenit în poeziaromâ-

nă o categorie socială până acum absentă: Familia burgheză aşezată, beneficiind — şi pentru suflet — de înlesnirile materiale acordate de istorie acestei clase. Oamenii dlui Ionel Teodoreanu sunt noi şi prin nuanţa lor sufletească, acordată lor de poetul care i-a creat. În ei realitatea românească se recunoaşte perfect, dar nuanţa lor, datorită autorului lor, este *sui generis*. Acolo unde însă un scriitor transfigurează mai mult, unde nici nu se poate concepe altfel creaţia decât ca o transfigurare pronunţat personală — în pictură şi poezia naturii —, dl Ionel Teodoreanu şi-a creat şi mai tranşant lumea sa proprie. După cum se poate vorbi de o natură Sadoveanu, tot aşa se poate vorbi de o natură Teodoreanu. O natură, dacă se poate zice aşa, senzuală şi în acelaşi timp foarte spiritualizată şi simţită cu nu ştiu ce elan în suflet, aş zice cu un suflet purtat de aripi, dacă imaginea n-ar fi barocă. Dar această calitate are şi neajunsurile ei: unele accente prea lirice, unele adjective şi unele întorsături sintactice, care dau prea pe faţă nu sentimentul, ci entuziasmul pentru natură. Şi mai cu seamă abuzul de poezie în termenul al doilea al comparaţiei, în aşa-numitul "termen impropriu". Căci la d-sa acest termen nu are numai rolul de "a face imagine", adică de a lămuri, colora, frapa atenţia, ci şi pe acela de a produce un efect poetic, chiar atunci când ceea ce are de spus nu cere poezie. Vreau să spun că uneori poezia termenului impropriu "nu este în chestie". Dar acest poezism devine tot mai rar în scrisul său.

Cu această uşoară rezervă, care în curând nici nu va mai avea obiect, trebuie să recunoaştem în dl Ionel Teodoreanu pe cel mai autentic şi mai încântător poet în proză al naturii de la Hogaş, Sadoveanu şi Galaction încoace.

În poezia naturii dl Ionel Teodoreanu este mai ales ceea

ce se cheamă un scriitor nou, un modern. Observator calm şi minuţios al vieţii omeneşti, dl Ionel Teodoreanu este un impresionist în faţa naturii. D-sa nu pictează, de obicei, prin percepţii, ci prin reprezentări arbitrare. Intuiţia sa descoperă în lucruri ascunse — şi reprezentarea lucrurilor nu poate fi cea obiectivă, "socială", ci foarte personală. De aici nevoia de a compara mereu. În expresia dlui Ionel Teodoreanu se ascunde aproape întotdeauna un "ca", realizat fie prin simpla comparaţie, întreagă ori prescurtată în metaforă, sau prin epitetul metaforic, fie prin mai radicala comparaţie numită transpoziţie de senzaţii.

Realist în "roman", impresionist în poezia naturii — acest amestec de medelenism moldovenesc şi de impresionism modern nu este unul din farmecele cele mai mici ale poeziei dlui Ionel Teodoreanu. Impresionist în descripţie şi adesea în expunere, d-sa este tolstoist în crearea vieţii umane prin bogăţia şi minuţiozitatea detaliului realist şi prin puternica evocare a atmosferei în care circulă personajele sale.

Dar haina în care dl Ionel Teodoreanu îşi îmbracă toată această creaţie şi această poezie! Nu există un alt scriitor român care să-l întreacă în strălucirea acelui "strai de purpură şi de aur", care este stilul artei. Retuşarea pe care o face manuscriselor sale constă mai ales în strângerea stilului. Culoarea şi strălucirea îi vin de la sine, îl obsedează, i se impun. D-sa creează imagini şi epitete tot atât de natural cum produc flori în april zarzării pe care-i iubeşte atâta (şi de care cam abuzează). Şi, pe urmă, trebuie să-şi sărăcească, conştient, stilul. Dar, bineînţeles că "stilul" dlui Ionel Teodoreanu nu constă numai în culoare. Dl Ionel Teodoreanu şi-a făcut din limba română un instrument sigur şi de preţ. Şi a reuşit s-o supună, s-o adap-

teze la tot felul de idei şi de sentimente — şi s-o “intelectualizeze”, cum se zice astăzi, fără s-o desmedelenizeze. Numai graţie acestui stil, dl Ionel Teodoreanu a putut să facă pagini de mare artă din scenele în care d-sa surprinde indiscret *duo* lui Dănuţ şi-al Adinei, scene de o îndrăzneală rară în orice literatură şi în care a spus totul, fără, sper, să ofenseze tare aici pe “duduca de la Vaslui”. Ştiu, aceasta se datoreşte şi poeziei acelor fapte: mai simplu, sănătăţii şi normalităţii acelor fapte. Senzualismul din acele scene e, în adevăr, grav, nu are nimic din *grivoiserie*-a care transformă naturalismul în pornografie. Dar, totuşi, acest naturalism păgân nu poate trece fără un stil superior. Când Anatole France a permis tinerilor săi eroi să uite realitatea pe mormântul maestrului îngropat cu o zi înainte şi ne-a zugrăvit scena, n-o putea face posibilă în artă fără o infinită ştiinţă şi graţie a stilului. Şi tot aşa Eminescu, când ne-a spus goliciunea fetei de împărat şi generoasa furoare creatoare a lui Călin.

Creator, poet şi artist, dl Ionel Teodoreanu are toate însuşirile să creeze o lume nouă, o lume a sa, şi o lume încântătoare. E abia la început. E în ziua a doua din cele şase.

## REFERINŢE CRITICE

G. Ibrăileanu n-a scris decât puţină critică propriu-zisă şi aceea despre autorii preferaţi. Stilul ei vorbit, repezit, o face neatractivă. Impresia primă e a unei oarecare vulgarităţi în expresie, a lipsei de fineţe. Şi, dimpotrivă, fineţea e calitatea dominantă a criticului. Lipsit de darul de a sugera prin cuvânt impresia şi de o suficientă cultură pentru a încadra faptul în serii istorice şi a-i da vizibilitate, Ibrăileanu se sileşte să argumenteze emoţia estetică, să ergoteze. Pentru cine are gustul infinitului mic, talentul este învederat, el emite valuri, valuri de consideraţii, de asociaţii şi de distincţii, lăsând în drum o mulţime de paranteze şi întorcându-se spre a pune numeroase note, aplicând la critică, cu anticipare, metoda de evocare a lui Proust. Abia după ce opera a fost făcută bucăţi pe masa de disecţie, criticul, plin de sânge pe mâini, izbuteşte a-i pune diagnosticul, niciodată în chip scurt, totdeauna în spiritul adevărului. În rebarbativele lui critice, Ibrăileanu a spus cele mai fundamentale lucruri despre un scriitor şi rămâi surprins să găseşti un lucru, evident abia azi, bănuit cu mult înainte. El a observat elementul monologic din opera lui Creangă, faptul că povestitorul nu scrie, ci “spune” fiind realist în basm şi ignorând cu totul invenţia fantastică. În chipul acesta, trecând peste asemănări superficiale, a respins apropierea între Creangă şi Sadoveanu, acesta din urmă poet. Analizând dificultuos **Pe lângă plopii fără soţ**, cam în modul analizei psihologice a lui Gherea, Ibrăileanu stabileşte uimitor structura romanţelor lui Eminescu. În prima parte a romanţei găseşte, definite sărac, situaţii eterne şi deci banale, în a doua — întoarcerea neaşteptată înspre planul metafizic, suspinătorul de toate zilele devenind un Hyperion enigmatic în conflictul cu ordinea terestră. Ibrăileanu dă prea multă importanţă unor

autori mai puţin importanţi, însă din delicateţe, spre a evita deciziunile grele şi a se face înţeles, precum analizează prea încet, în stil de proces-verbal de dezbateri, un autor însemnat, cum e cazul cu studiul asupra lui I. Al. Brătescu-Voineşti. Însă trebuie să se ţină seamă de faptul că Ibrăileanu vorbeşte şi el cu textul înainte, revenind, răzgândindu-se, rătăcindu-se intenţionat, făcându-şi singur examenul de conştiinţă. El e cel mai puţin orator dintre critici, oferind cititorilor nu compuneri şi sentinţe, ci prezenţa intelectului său în mijlocul înaintărilor şi îndoielilor.

GEORGE CĂLINESCU, **Istoria literaturii române de la origini până în prezent**. Ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Editura Minerva, Bucureşti, 1986, p. 666—667.

Ibrăileanu fusese elevul Şcolii normale superioare din Iaşi, o instituţie care a dispărut poate prea devreme. Tânărul simţea vocaţie pentru studiul ştiinţelor naturale şi ar fi putut deveni un bun biolog sau medic. Dar în secţia ştiinţifică a Şcolii normale superioare nu mai erau locuri libere în momentul în care Ibrăileanu îşi începea studiile înalte. A intrat deci în secţia literară. *"Ce am eu de a face cu literatura?* — mă întreba Ibrăileanu cu o modestie din care nu lipsea urma unei cochetări vizibile. *Opera literară este pentru mine un obiect de observaţie. Privesc acest obiect cu atenţie, îl întorc pe toate feţele, îl leg de cauzele lui, aşa cum aş face cu o specie animală sau cu un fenomen fiziologic."* Sunetul nu era cu totul nou. Il mai auziseră contemporanii lui Sainte-Beuve şi ai lui Taine. Multă vreme lucrările lui Ibrăileanu s-au situat pe linia vechii critici biografice şi explicative, aşa cum aceasta se formase către mijlocul veacului trecut, odată cu pătrunderea metodelor naturalistice în studiul literaturii. *"Dvs., criticii din Bucureşti, sunteţi mai artişti*, continua Ibrăileanu, *când scrieţi, se vede bine că doriţi să plăceţi. Intenţia de a face stil nu vă este străină. Iată-l pe Lovinescu.Vanitatea literară este evidentă la el. În ce mă priveşte, eu compun un articol de critică aşa cum aş scrie o carte poştală. Scriu ce am constatat şi nu mai mă preocup de rest. Sunt om de ştiinţă. Nu mă simt deloc literat. Nu aparţin tagmei voastre."* De la un timp concepţia critică a lui Ibrăileanu nu a evoluat.

Lucrarea lui, înţeleasă mai înainte ca prelungire a ştiinţelor biologice şi sociale, se deschidea din ce în ce mai mult problemei estetice a formei. Întâlnirea cu Paul Zarifopol poate să nu fi fost cu totul străină de noua îndrumare. Zarifopol revenise în ţară, după o lungă perioadă de formaţie în Germania, înarmat cu cele mai noi metode ale esteticii şi filologiei. Punctul său de vedere era strict estetic şi hedonist. Îi plăcea literatura “amuzantă“ şi devenea impacient faţă de sociologismul şi filozofismul literar, pe care, înaintea lui Ibrăileanu, îl practicase cu atâta răsunet socrul lui Zarifopol, C. Dobrogeanu-Gherea. “*Domnule Zarifopol,* îi spune într-o zi directorul “Vieţii româneşti”, *mi se pare că aşa-zisa critică estetică nu este deloc rentabilă. Cu observaţii de formă poţi compune un paragraf, dar nu poţi umple un întreg articol de critică.*” Cu toate acestea, de la o vreme, el se lasă cucerit de interesele problemei stilistice, a cărei urmărire poate da criticului satisfacţia de a putea aplica metode minuţioase şi exacte. Paginile **Studiilor literare** sunt produsul acestei orientări.

TUDOR VIANU, *Jurnal*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1961, p. 19—21.

Cartea de literatură avea în ochii lui (Ibrăileanu) existenţa unei fiinţe vii, faţă de care ai sentimentele pe care le ai faţă de o fiinţă vie. Amintirile din lectură îi erau tot aşa de puternice ca şi amintirile din viaţă. Vorbea despre personajele fictive ca despre nişte oameni pe care i-ar fi cunoscut în viaţa de toate zilele; ele se desprindeau din filele cărţilor, stăteau de vorbă cu dânsul, i se destăinuiau şi nu rareori îi spuneau ceea ce scriitorul care le crease nu spusese cu vorbele lui, ci lăsase numai să se înţeleagă. Pătrunderea critică a lui Ibrăileanu era făcută mai ales din această însuşire a lui, de a se face confidentul personajelor scriitorului şi, totodată, confidentul scriitorilor pe care îi citea şi cu care se împrietenea prin lectură, fără să aibă nevoie să le cunoască numaidecât biografia. Trebuie pentru aceasta multă imaginaţie, aş spune că trebuie tot atât de multă cât îi trebuie scriitorului. Recitirea dădea lui Ibrăileanu toate emoţiile unei reîntâlniri, pe care, aşa cum singur spunea, şi-o pregătea cu grijă, oprindu-se, de exemplu, din lectură când ştia că se apropie un pasaj

emoţionant, întârziindu-şi bucuria revederii cu presimţirea acestei bucurii, prilej şi aici de subtile emoţii preliminare, în timpul cărora trăia în închipuire pasajul pe care avea să-l recitească, la fel ca un meloman care, pregătindu-se să asculte o bucată cunoscută şi preţuită, şi-o cântă mai întâi în minte. Această pasiune a lecturii, acest stil al lecturii, acest mod de a citi, care era la el un mod de viaţă, l-a făcut să adune în volumele sale de critică literară, cu câteva mărunte excepţii, studii şi articole despre scriitorii şi operele care îi satisfăceau în chipul cel mai plăcut pasiunea lecturii, îi dădeau cel mai bun prilej să-şi exercite stilul său de cititor, modul său de a trăi un fapt de lectură cu vigoarea cu care cineva trăieşte un fapt de viaţă. Tot din cauza aceasta şi-a lăsat articolele polemice nestrânse în volum, lucru explicabil şi prin faptul că polemicile sale erau îndreptate împotriva unor critici şi istorici literari care cultivau atitudini şi doctrine cu care nu se împăca...

AL. PHILIPPIDE, **Consideraţii confortabile**, II, Editura Eminescu, Bucureşti, 1972, p.222—223.

Autorii favoriţi ai lui Ibrăileanu înainte de primul război mondial **(Scriitori şi curente**, 1909; **Note şi impresii**, 1920**)** au fost Sadoveanu şi Brătescu-Voineşti. Pe aceştia, ca şi pe Goga, deşi debutaseră în reviste de altă orientare, “Viaţa Românească” i-a prezentat de la început ca reprezentanţi ai curentului poporanist realist, opus romantismului idilizant de la “Sămănătorul”. Pe Mihail Sadoveanu, Ibrăileanu a trebuit să-l apere întâi de eticismul clasicizant al lui Sanielevici, demonstrând perfecta moralitate a primelor sale scrieri. Particularitatea tipului ţărănesc sadovenian constă, după Ibrăileanu, în “rezistenţă şi tăcere”, însuşiri care l-au păstrat pe acest pământ în ciuda migraţiilor şi invaziilor. Din nefericire, Ibrăileanu şi-a oprit analiza operei sadoveniene în 1926. Lui I. Al. Brătescu-Voineşti, Ibrăileanu i-a închinat aproape o scurtă monografie, cu pagini de analiză sociologică şi psihologică, situând însă în centrul creaţiei prozatorului nu cea mai caracteristică nuvelă **(În lumea dreptăţii)**. Din cauza tezismului, a respins pe C. Sandu-Aldea şi a gustat mai puţin pe Spiridon Popescu şi Jean Bart, al căror poporanism era prea manifest, apreciind

mai mult pe Hogaş, Pătrăşcanu şi Galaction, la care tendinţa poporanistă e aproape neglijabilă. Partizan nu a fost Ibrăileanu în critica sa decât în sensul că, îndeosebi după primul război mondial, a vorbit aproape în exclusivitate de scriitorii din jurul "Vieţii Româneşti" şi numai sporadic de alţii. A urmărit cu atenţie scrisul feminin şi a valorificat cel dintâi proza de introspecţie a Hortensiei Papadat-Bengescu, "miracolul încântător de forme, de culori, de imagini" din poezia Otiliei Cazimir, descripţia minuţios realistă a sufletelor delicate din proza Luciei Mantu sau pictura viguros realistă a sufletului rural feminin din Voica de Henriette Yvonne Stahl...

AL. PIRU, **Istoria literaturii române**, Editura "Grai şi suflet — Cultura naţională", Bucureşti, 1994, p. 150.

Ibrăileanu nu a avut o concepţie dogmatic profesorală care să-i impună un demers unilateral deductiv. Aflăm în opera sa un echilibru între normă şi abatere, condiţie în fond a originalităţii. Pornind de la individualul operei, îi va găsi justificările prin raportările (generalizările) la model, prin instituirea, ca normă, a noutăţii de viziune şi procedeu. Nu respinge *a priori* un stil, un procedeu ori teme, atitudini. El percepe ansamblul structurilor unei opere. Lipsa de stil a prozei lui Brătescu-Voineşti este aparentă şi sesizabilă doar la nivelul propoziţiei. A pretinde un stil imagé, colorat, plastic unui scriitor cu structură morală, cu o concepţie filozofică constituie, după Ibrăileanu, o eroare. Şi epicul social, tocmai pentru că angajează spiritul de observator al autorului, nu trebuie judecat după performanţa stilistică. Să se observe pertinenţa perspectivei critice. Se dă ca exemplu cazul lui Rebreanu, "atacat pentru lipsa de artă a operei sale, adică pentru un stil adecvat viziunii organice a romanelor sale". Lui Rebreanu îi sunt opuse temperamentele artistice, cei care văd "individualul, şi-l văd sub categoria pur estetică", precum Dl Anghel şi Arghezi. Criticul distinge categorii estetice: poet/artist; creaţie/analiză; raport/aspect; temperament/operă pentru a stabili cu claritate valoarea literară, expresie a adecvării formei la fond.

ION DUNĂ, **Opera lui Ibrăileanu**, Editura Minerva, Bucureşti, 1989, p. 119.